台上见

王珮瑜京剧学演记

Peiyu · Wang

王珮瑜 · 著



梁文道 田艺苗 易立竞 倾情推荐

中信出版集团

版权信息

书名:台上见：王珮瑜京剧学演记

作者:王珮瑜

ISBN:9787521709797

中信出版集团制作发行

序言 让老戏“活”在台上

珮瑜把她这几年写的《那九年·忆昔》《京剧其实很好玩》等有关学戏演戏的文字结集出版，约我写序。序谈不上，倒是关于珮瑜的学戏演戏，有些话可以聊聊。

第一次在台下看珮瑜的戏是1994年的“少儿京剧大赛”。我那时正在电台打工，主持一档《梨园风景线》节目，业余给《文汇报》《解放日报》两家写点戏曲报道与评论糊口。看了几场大赛，采访了王正屏、王梦云等几位艺术家之后，和立行兄一起给《文汇报》写了一篇报道，里面提到了王玺龙和珮瑜几位表现特别突出的选手。记得报道见报那天正逢周末，我与几位朋友要到富阳去玩，在赶往火车站的出租车上，听到电台早新闻，知道报道排在头版头条，我还挺得意。

等我回到上海，热闹了！

先是好消息。曾任上海市委宣传部部长的著名学者王元化先生读了报道很高兴，当天就给《文汇报》总编辑张启承写了一封信，给予鼓励：

启承同志：

今天读报读到《文汇报》头版头条，觉得很好。无论从内容来说，或从文字表述方面来说，都写得认真，有水平。我作为读者，读后很高兴。少年京剧大赛，我未去看，这篇报道使我看到了真正的信息，长了见闻。目前报上（各家均如此）有浮夸风，水分多，文字表述坏（甚至出现流氓切口之类的语言），而今天这篇头条，并无此弊。（我感到“奇才”两字也许太强调了一些，不知以为然否？）记者有责任感，行文时想到要对上海艺术和中国文化建设发生良好作用，

才会写出这种有内容、有见解、实事求是、掌握分寸的好报道。我觉得新闻工作中倘能逐步出现良好的作风，对我国社会主义建设是大有好处的。

匆匆不尽——

即致

敬礼！

王元化

九四.七.二十二晨

没过几天，有人告诉我，戏校炸开锅了。接着，报社又转来厚厚一封信，有五六千字，是写给宣传部的，洋洋洒洒，不知所云。我只记得一句，说报道是为王梦云到戏校当校长造舆论。这脑回路我跟不上，到今天也没明白这事怎么联系上的。也有人告诉我，报道里“要让他们转益多师”的意见，大大得罪了戏校老师，特别是珮瑜的业师。

其实，“转益多师”不就是戏曲艺术家成长的常规路径吗？我就是报道了一下几位专家说的常识而已，至于这么敏感吗？我不知道，这事有没有给珮瑜的学业带来麻烦。那时候，我跟珮瑜，包括我跟王思及老师都还不认识。隔了很久，才在一个晚会的后台见到珮瑜和她老妈，寒暄了几句。从《那九年·忆昔》里看，珮瑜在戏校这几年“转益多师”并未受阻。王校长到戏校不久，就为她请了朱秉谦老师，以后还陆续跟孙岳、王世续、张学津、单幼安等诸多名师学戏。这是她的幸运之处。

2013年，珮瑜约我帮她的“余脉相传”演出出点子，我跟她的接触才多起来。她早年学戏演戏的事，我跟这本书的读者一样，大多是从《那九年·忆昔》里知道的。做了《绝版赏析》之后，倒是烦她好多次

录节目。此外，除了看戏，很少与她有来往。记得有一次是刘曾老给我写了一封信，嘱咐我要多支持珮瑜，还把一批说戏录音带，让我带给珮瑜。刘老开头特别强调，老生有那么七八出所谓的“基本戏”，把基本戏学会学通，其他的戏“看看就会了”。刘老有几出说得特别细，《托兆碰碑》连裘桂仙的杨七郎也说了。刘老推崇老裘，说他跟余叔岩的合作，两个人的风格太合适了。

还有一次是王祖鸿老师约。祖鸿老师是我学习戏曲的启蒙师。他儿子曾跟我同桌。我们初中时就在他家听过王老师聊戏，听他操琴教戏校的李占华、吴颖、田金萍等唱。王老师是京剧院的编剧，拉京胡拜的是“近代四大名琴师”之一的赵济羹。王老师对梅派、余派都深有研究。余派名家刘叔诒的《桑园寄子》《王佐断臂》曲谱都是老师记录整理的。刘先生好像并不识谱，记得对不对他也无法校验。他要求王老师先跟他学，而且是连念白、身段等全学完，他认可了，再去记。老师退休后要去美国看儿子，也想去那里的票房找老朋友玩。临走前，他约了李炳淑、王珮瑜来家里给他当“楦头”，让我去给他录像，带去给美国友人。这是我第一次看珮瑜在私底下唱。他们都没说过戏，拿起来就唱。一段接一段，一个下午几乎没有地方是出差错停下来的。

珮瑜学戏起点高，出道早，当时，许多名家都喜欢她、看好她。而珮瑜几十年来接触到的，或者说是她寻访的这些师长，也都是深耕京剧传统戏的行家里手。她未必都直接学他们的戏，但是，他们的学养、见解，特别是对传统老戏的价值判断对她的艺术成长，特别是对她的戏路，有着直接的引领作用。

现在的演员到一定的程度都乐于创排属于自己的新戏，这已经是戏曲界的新传统，无可厚非。而在这样的大势底下，把挖掘恢复传统老戏作为主攻方向，则更难能可贵。这也是我欣赏珮瑜的地方。

有人说，戏不分新、旧，只要演得好。我认为，这种逻辑无比正确的抬扛离当下京戏的现实太远了，所以，是一句“正确的”废话。在我看来，排新戏本身没有错，但是，“新文化运动”后开创的新戏传统，本身是有一定“原罪”的——这个传统发端于一种极端鄙视旧戏的思潮，很多方面都意图以西方戏剧的观念改造旧戏。从某种意义上说，这种改造包含了相当的“自我”文化歧视意味。而到了今天，又在特有的利益模式、创作模式制约下，其与老戏在本质上更是南辕北辙。“京剧”这块招牌下，“老戏”“新戏”早已一分为二，两者已经不是新旧的区别，而是剧种的差异。

所以，今天唱老戏、听老戏更多的可以看作一种趣味选择。就像听昆曲、京戏、评弹的主顾，往往不爱听越剧、沪剧，这是没办法的事。今天只爱听老戏的人，倒也不一定认为新戏有多坏，有时，可能只是不太受得了那种每戏必仰天长啸的风格罢了！

珮瑜唱老戏是按照口传心授的古老方法继承的。这些年，“余脉相传”的每一季演出，每一出戏都是拜师学艺的成果，有些戏甚至反复跟多位老先生学过；她不走“留学生”“录学生”这样的捷径。本书《京剧其实很好玩》的篇章大多来自她那个学戏的小本本，是她学戏笔记的通俗化输出。

排演传统老戏不一定是简单的继承，更不仅是单纯的模仿复制。把舞台上搬演经典作品等同于“模仿复制”恐怕是中国新戏界独产的奇葩“理论”。在世界艺术中，恐怕没有多少人会把再现经典交响乐作品、上演古典歌剧一概视为“复制”。每一版优秀的演出，都是融汇了全体艺术家技巧、修养、理念的再创造。传统老戏的精彩演出同样如此。而达到这种“精彩”，除了幕后的学习苦练之外，还有一个重要的环节就是舞台实践。

戏是磨出来的。写戏评有一句套话，常说传统名剧是前辈艺术家千锤百炼的结晶。这个“千锤百炼”恐怕绝大部分指的是在舞台上的演

出。光说珮瑜近年演过多次《朱砂痣》，我前一阵因为写《孙菊仙唱片真伪新证》，搜了一下报纸广告，在上海那段时间，老孙一个月都要唱好几回。许多名伶的名剧，一生甚至能唱几百回。汪、谭、孙这一代大家，唱戏唱到随心所欲，这样唱也好，那样唱也好，这种境界离不开演出量的积累。

戏要多演，前提是要观众进剧场。这几年，经过珮瑜这一代年轻角儿的共同努力，“圈粉”成就巨大。现在他们运作的京剧、昆曲演出，上座相较20世纪八九十年代无疑是大大改善了，不仅人数在递增，而且“满座皆白发”的现象已一去不复返。然而，如何把大量的“粉丝”升级为忠实的戏曲观众，除了像“瑜音社”团队精心运作的各种普及解读活动之外，还必须引进西方的剧场版权意识，限制影视网络媒体对剧场艺术的无限掠夺，逐步树立必须进剧场看戏的文化共识。

我是吃电视饭的，当初戏曲频道的《海上大剧院》有一句广告词，叫“不出家门，天天看戏”，我特别反对。你电视里天天看戏，剧团怎么活？戏院怎么活？电视播大戏，不是没有积极的一面。经过反复磨炼的精彩演出，通过电视传播，能让远离大城市的更多观众欣赏，无疑是好事。只是，再好的事必须有个度。过度就是伤害。天天录，日日播，养成了一大批懒于进剧场的观众，既扰乱了戏剧的演出市场，也限制了演员通过反复实践获得提高的机会。

全世界的舞台艺术大都是限制电视播出的，只有我国的演员很多还热衷于求电视台录制播出。为什么？因为演出机会太少了，难得露一回，希望传播广一点。心情是可以理解的，然而，一出戏头一回演，能是最佳最成熟的状态吗？不仅不成熟，常常还洒汤漏水。然后，广大观众坐电视机前一看，“哦，就这个呀？”下回你别的演出也不买票看了。如此，则形成一个恶性循环。

传统戏曲的生命在剧场的舞台上。戏活在舞台上，它的生命是活跃的。唱戏允许犯错，允许碰撞，允许改进，允许即兴创造，甚至允

许自我否定……所谓“常演常新”，指的就是反复实践给演员提供不断磨炼精进的空间，给每次进场的观众提供差异化的审美体验。

让老戏“活”在舞台上，培养观众走进剧场看戏的习惯应该是传统戏曲传承的重要环节。珮瑜这本小书正是培养观众的一个小道具。

柴俊为

2019年中秋于上海静安闸北地区

前言 一封家书

——致每一个京剧艺术的传承

你好！见信如晤。

未曾谋面，我们却并不陌生。我同你一样，是一个正在为京剧艺术的传承而努力的普通演员，也是一个自认为还不够成功的平凡人。曾几何时，我也对京剧感到陌生且一无所知，而踏入这道门的那一刻，毫不夸张地说，我仿佛重生一般，知道自己的人生已翻至崭新的篇章。

于是，跑圆场、压腿、拿顶、吊嗓……一来二去，就过了如此漫长的二十六年。相较于其他人，我算是京剧行业中的一个幸运儿，一路走来，收获了无数难以忘却的珍贵回忆，足够温暖一生。犹记得当年参加戏校的入学考试，层层都顺利通过，最后却发现榜单上没有自己的名字。我被告知，中华人民共和国成立后专业戏校没有培养过女老生，无法录取。这样的晴天霹雳，让我一度心灰意冷。所幸，遇到几位令我受益匪浅的老师，尤其是我的恩师王思及，他向校领导极力举荐我，几番周旋之下，终于争取到破格录取的结果。而我仅仅凭着对京剧艺术的热爱，便赌上了自己的未来。至此，恩师成了我的引路人，为我的京剧生涯保驾护航。

那年苦苦学习了一个学期《文昭关》，终于等到在文化广场的彩排，做梦都幻想着自己扮上老生，英姿飒爽的模样。谁知道那天我才发现，戴上髯口虽然好看，但是髯口可是公用的，日积月累的腐臭熏得我差点忘词。恩师意味深长地对我说，想要不戴公用的髯口，就要

好好学、好好练，成了角儿就能订制私房髯口了。这句话我一记就是二十多年。

当然，回忆也不全是如此有趣。当我小心翼翼捧着辛辛苦苦积攒的两百块零花钱，准备存入银行的时候，恩师从自己的抽屉里拿出了三百块钱，让我凑个整。说是凑个整，不过是想为我的第一笔存款添个圆满。五百块钱拿在手里，那份厚重感，让我一生不敢忘记。

不敢忘记恩师这十六年的陪伴，不敢忘记恩师对我的口传心授，不敢忘记恩师对我视如己出般的照顾，不敢忘记恩师油尽灯枯之际在病榻前的谆谆教诲：要围[注]好身边的人，要有自己的作品，要成为自己的老师。这些年，不管遇到任何事，我都谨记恩师临终前的教导，不曾有过一丝的懈怠。

成角儿的背后，不仅承载着上一辈人的心血与期许，还有自幼同甘共苦的挚友的支持。最让我备受煎熬的训练，就是把两个人的腿背对背绑在一起，进行压胯的练习。最折磨人心的是，因为绑在一起，谁都不忍心为了自己一时的松快，而害了背后的那个人。这些点点滴滴的磨炼，成就了师兄弟之间唇齿相依的手足情。京剧虽是角儿的艺术，但讲究的是集体合作。我见过不少演员，即便是骨折或是腰伤，却因为演出的重要，绑着石膏，打着封闭，也得坚持上台。我们不约而同地秉持着一个信念：戏比天大。就是死，也要死在台上；就算天塌了，也要把这出戏唱完。

也许有一天，京剧会重新回到它鼎盛时的位置，会重新被大众喜爱。而到那时，我会有怎样的心情？也许还会热泪盈眶，也许已是云淡风轻。只要我们还在台上，唯一重要的事就是扮好自己的角色，一起完完整整地把这出戏唱好。

我一直在，你何时来？

1. 此“围”字为京剧行业的一个说法，有包围、拉拢、关照的意思。——编者

那九年·忆昔



我（5岁）和父母



我和妈妈



幼年的我



我和王思及老师（右二）、同学戎兆琪（右一）



我和王思及老师、师娘



王思及老师化妆



戏校学习



1994年香港访问演出新闻发布会



1994年香港演出



1994年香港演出，我饰演《无底洞》唐僧



和梅葆玥（右三）、范石人（右二）



和于世文先生



和厉慧良先生



和余慧清（后排左二）、李永年（后排左三）夫妇



和余叔岩外孙女（左二）



和余叔岩外孙女及女婿



与谭元寿先生



与李锡祥先生

01 入校

1992年，我正值初中二年级，在苏州第二十一中学念书。此前，我已经开始了京剧小票友的“旅程”，学了几个月老旦，又学了老生，并有缘归入“余派”。上海戏校时隔十年再次开设京剧班，面向全国招生。当时我跟随范石人先生学习余派声腔，在复兴中路文化广场的星期天京剧茶座认识了王思及老师，得知戏校招生的信息。我当时会唱《空城计》和《珠帘寨》两段戏，调门有正宫半。王思及、邱正坚、翁思再几位老师在场，随即把“这个苏州小姑娘唱得不错”的消息转达给当时的戏校校长杨振东先生。不久我就参加了戏校的统一考试，有腰腿、形体、声乐、模仿、笔试等科目，我一一通过。但是发榜当天，我榜上无名，并被告知戏校不能录取我，原因是新中国成立以后专业戏校没有培养过女老生，上海戏校考试委员会再三斟酌，还是决定不能冒险。

消息传出的当天，我在范石人先生的儿子范文硕老师（著名琴师）家里，范老、王思及、邱正坚、翁思再几位老师也在，大家纷纷出主意，要在正式发布录取通知前最后再努一把力。我当场写下一封信，许下“喜爱京剧，我心已决，不论成败，都要将自己的一生献给京剧事业”的悲壮愿望，请我母亲带信去找时任上海文化局局长的马博敏老师。

转天上午，母亲在巨鹿路文化局门口静候三个小时，终于见到了马局，把信交出。当天的《新民晚报》刊登了由翁思再老师写的一篇题为《上海戏校破格招收女老生》的新闻，专门为我破格入校制造舆论。王思及老师也在同一时间向戏校领导做出了承诺，由他担任我的主教老师，确保我在专业学习上不出纰漏。主、客观条件都成熟，和这件事相关的所有人都表达了足够的诚意。几天以后，校方回复说，

我可以以培养京剧师资后备力量的名义入校，有一年的甄别期，如果跟不上进度，就要劝退。就这样，上海戏校92京剧班一共入校五十四名学生，我就是第五十四名。

这几位在我入校时给过大力帮助的先生和老师，许多年来也始终伴随着我的成长。他们对一个没有梨园背景的普通家庭出身的小孩子愿意提供无私的帮助，并且在这个孩子的每一个成长阶段都投入无私的关爱，不得不说，天底下还是好人多。

02 初始

1992年9月1日，我去上海戏校正式报到。当时戏校还在复兴中路的文化广场内，如今这里已经是上海的文化新地标。当年戏校由几个建筑组成：主楼（包括练功房、办公室、图书资料室、食堂、女生宿舍）、蒙古包（赫赫有名的用于学生彩排演出的剧场）、男生宿舍楼（包括男生宿舍、琴房）。同时存在于文化广场大院里的，还有上海振华汽车公司、可口可乐上海工厂等。这幢曾经发生过很多故事的大楼，是我们九年戏校生涯的起始地。

刚进校时，每周只有周日可以休息，过去说学戏是“七年大狱”，我们就把这一天叫作“放风日”。平时家里给的生活费，我们都寄存在班主任那里统一保管，一周十块钱，到放风日那天取出来，在采芝斋买一包丁香山楂，在牛奶棚买一块拿破仑，给家里寄一封信，上对面电影院看一场电影，欢天喜地过一个周日。我比同班同学略长两岁，心眼也多一些，有时老师带着去票房唱上一两段，收入二三十元，就自己藏起来不上缴，这样日积月累了几年，也存下了好几千块。这些私房钱，我用来贴补学杂费，请要好的同学吃肯德基，买自己喜欢的CD听。同学们都觉得我很有钱，其实是因为我会藏钱。

进校头两年，是我最艰苦的两年。但这份艰苦是现在回想起来的，当时并不觉得，反而很喜欢、很享受，有一种老鼠掉进米缸的欢喜。因为略大两岁，和其他同学相比，我的腰腿硬得多。他们进校前都有基本功训练，压过腿、下过腰，有的还会翻跟头。刚进练功房，我是长得最高的，每次训练都排在最后一个，自尊心虽然特别强，但现实很残酷。人家压腿脚尖能够到额头，我连手都碰不到脚；人家下腰能抓脚脖子，我连眼睛都看不到脚。基本功老师对我这个老大难也算是照顾，不抛弃，不放弃。集体训练了一些日子，我就归到生行

组，和男生一起练基本功了，每天六点起床练早功、毯子功，除了腰腿功，还练圆场飞脚、旋子、扫堂趴虎、抢背、吊毛、把子，等等。我从一开始的狼狈，到后来可以在踢腿的时候做领头。

练功虽苦，但现在想起来觉得很帅很有范儿，每天都像电影里一样打扮，穿粗布汗衫、灯笼裤，扎绑带，踩圆口布鞋，还有终于可以“削去头发”，把留了好多年的辫子剪掉梳短发，从郭富城头到张国荣头，流行什么剃什么，这也算是唱戏给我带来的大好处。

03 王思及老师

在校九年时间，有幸跟随许多名师学戏。其中最重要的一位，就是王思及老师，正是他向校领导力荐，并保证能将我培养好，我才得以进入戏校的。思及老师在众多舆论的压力下，下了一个很不保险的赌注，我和思及老师的缘分也由此开始。

相比于其他名震四海的艺术家来说，思及老师很低调，但他肯定是余派艺术传承者中不能忽略的一位。思及老师自幼受家庭熏陶，酷爱京戏。十四岁考入上海戏校京二班，师从京剧教育家产保福先生。和我当年一样，十四岁考戏校，绝对算是大龄少年。当时他虽有家学，会的戏不少，天赋出众，但却是个近视眼，主考官言慧珠先生故意出难题，问他远处有片草地上插着一块小牌子，上面写着什么字。思及老师什么都看不见，心里盘算一下，胸有成竹地说牌子上写的是“禁止入内”四个字。言大师哈哈大笑说，那是“内有菜秧”！后来考官们商量之后一致决定，这个考生虽然眼睛近视，但聪慧机敏，又有家传功底，热爱京剧，就破格录取了他。这一段小插曲，他多年以后常常提起。

思及老师在戏校时专业课成绩十分优秀，深得产先生喜爱，倾囊而授。十多年的积累与磨炼，使他成为被众人看好的老生行接班人。可惜天妒英才，在20世纪70年代，思及老师不幸患上罕见的“溶血性贫血症”，只能离开舞台，放弃成角儿的理想。对京剧无限的热爱，让他选择在戏校资料库任职，在那里，他可以潜心钻研老唱片，对余派声腔上下求索，孜孜不倦。

随着80年代恢复老戏的浪潮兴起，思及老师创办了“京剧茶座”，一度成为沪上戏迷票友的欢乐之家。我当年从苏州到上海的第一站，

就是在这个京剧茶座的小舞台。当年的思及老师虽抱病体，但仍神采奕奕，热心助人。那时见到他的确感到一种榜样的力量，十分仰慕钦佩他的人品德行，以及他对生活、对艺术的执着热爱。

受教于思及老师的专业学生和票友弟子无数，遍及大江南北。老师和师母因戏结缘，却膝下无子，他们也就把学生都当成了自己的孩子，尤其是对我的感情，更是师徒如父子。

90年代初，老师住在上海南市区老西门的旧式里弄，百年的老宅里前三井后三井住了几十家房客，房间阴暗，终日不见阳光，没有独用的灶台，没有现代的卫生设备。就在那样狭小局促的环境里，思及老师的家照样门庭若市。每个周末，我们都要去老师家蹭一顿饭，他知道我不爱吃葱和胡椒，偏偏他做饭最爱放葱和胡椒，于是只好分开做，我的那一份不放葱和胡椒。现在想起来，我也真是“小人儿”事儿多。

老师为人慷慨，众所周知，在他身边盘桓过的人，多多少少都得过他的恩惠。并不是因为他富有，而是他生性豪爽，颇有古风。有一次我攒够了两百元钱，打算去存银行，思及老师马上从里屋拿出了三百元给我，说：“凑齐五百元，去存吧！”这是我人生中第一笔整存整取的巨款。那份厚重，一生不敢忘记。

04 文昭关

思及老师在戏校资料室工作的同时，也是张文涓、张少楼两位名师的助教，又以文化广场京剧茶座创办人的身份结交了许多伶票友人，在业内以热心、正直、钻研余派著称。92京剧班是思及老师正式担任专业课教师的第一班，我也是他的第一个专业学生。

入校学的第一出戏，就是《文昭关》。这出戏多年来已是杨派绝唱，思及老师可谓是因材施教的典范，在此基础上另辟一个路数，以张文涓先生的演出版本为主，加以汪（桂芬）派高亢跌宕的声腔处理，将二黄慢板“一轮明月照窗下”的“十三一”做了精细的打磨，听起来别有韵致。尤其对于作为初学者的我来说，打破流派框框，“以戏带功”，奠定了口法和行腔的基础。“十三一”的唱法，脱胎于“满江红”曲牌，相传是余叔岩先在“小小余三胜”时期常用的唱法，后来艺术风格逐渐趋于成熟，便不唱了，但这个唱腔的行腔特点被不少后学者关注并沿用，我学的这一版《文昭关》就以此为一大亮点。

学了一个学期，就在文化广场二楼的大排练场彩排，思及老师亲自为我扮戏。我连彩裤、靴子都不会穿，由服装老师帮忙系裤带、鞋带。刚会个一出半出，一心就想扮上戏，蹬上厚底儿，戴上髯口。戴髯口，是我梦寐以求的愿望，实在是太帅、太好看了。

那时在学校没有私房行头，服装老师都是根据学生的情况统一安排服装和盔头，《文昭关》需要三副髯口（黑三、髎三、白三），在台上可以换戴三次，别提有多期待了！但是令我想不到的是，公用的髯口谁都可以戴，日积月累，难以清洗，一股陈腐的臭味熏得我一出场几乎忘了词。下来以后，思及老师语重心长地告诉我，想要不戴臭髯口，就得好好学、好好练，成了角儿就能订制私房髯口了。多么令

人哭笑不得又刻骨铭心的记忆啊！多年以后，我也这样告诉我的学生，只有成了角儿，才能免受那芸芸众生里的委屈。

我与这出戏还有更深的缘分。1993年11月的一天，我跟随王思及老师去“国际票房”活动，这是当年上海滩票界著名的豪华会场。说豪华，并不是因为场地，而是参与者阵容豪华：理事长是汪道涵先生，副理事长是李储文、舒适、程十发、程之等先生，名誉顾问是陈沂、俞振飞、陈从周、卢文勤等先生，思及老师是副干事。那天，我把学了不久的《文昭关》连唱带演地练习了一遍，博得了程之先生极大的赞赏，他[注]特别夸赞了思及老师的教学思路，并说这是他听到的《文昭关》最好的版本。程之先生当时正在策划纪念他的父亲程君谋先生（谭派名宿，被誉为“票界谭鑫培”）的诞辰演出，结果原计划出演《文昭关》的梅葆玥老师因病回戏，程之先生即与思及老师商议，由我顶上，开锣唱一折《文昭关》。



1993年为纪念程君谋先生演出《文昭关》

时年十五周岁的我，接到这样一个与众多名家前辈同台的任务，既欣喜又忐忑。演出前的几天，程之先生设宴招待远道而来的梅葆玖先生一行，也叫上了我。葆玖先生一入座就特地多看了我几眼，程之先生立刻介绍说：“这是戏校二年级的学生，叫王珮瑜，女孩儿学老生，拜过范石人兄，现在是思及的学生，这次临时叫她替葆玥老师演昭关。”听完，梅先生饶有兴致地评论起我的长相：“看这孩子脑门儿长得多好，人中也长，挂髯口好看呢！真有点儿像孟小冬。”被大师点评，羞得我脸红一阵白一阵，傻傻呆呆的。

几天后迎来了演出。兰心大戏院坐落在长乐路和茂名路口，是个老剧场，座儿不多，唱戏舒服。当天下午，我早早来到剧场，走台、化妆、静默。梅先生也很早就到了剧场，带了他的高档相机，给我各种拍照。七点一刻准时开戏，我开锣顶场上。虽然此前彩排过多次，但公开演出还是首次。此时思及老师除了给我化妆扮戏，还得把场嘱咐，一边给我饮场，一边还在用手势眼神叮嘱演唱的劲头。就这样，我在长锤中出场亮相，一招一式、一板一眼地按照学习时的规范完成着。对于一个刚入科的孩子来说，还完全谈不上演戏刻画人物，只是全然地模仿老师的举止，做到老师的要求。所以那时的演出，就是一种“完成”，尤其是“十三一”的完成，博得了满堂彩声。那时的观众还不熟悉这个小演员，但很熟悉她的老师——王思及，这场《文昭关》更像是思及老师教学成果的一场公开汇报，是公众对他个人艺术审美、教学能力的一次考核。结果当然是非常成功，这是我们师徒二人携手的第一次成功。演出后，梅葆玖先生把“上海出了个余派小老生”的消息带回了北京。



1993年为纪念程君谋先生演出《文昭关》



1993年为纪念程君谋先生演出《文昭关》

这次演出的组织者程之先生是一位大票友，博学多识，对京剧研究颇深，热心传播谭派艺术，不仅能唱老生，还能演花脸、拉琴、导戏，无一不精。然而为了策划纪念程君谋先生的诞辰演出，他积劳成疾，在一年后的春节里，突发心脏病去世了。先生对我提携抬爱，成就了我少年时期的舞台梦，至今难忘并感恩。这一段忘年之缘，也在二十年后以另一种面貌重新续上。2013年初，我结识了谭余派名票李锡祥先生，有机会潜心问艺，并成为忘年之友。2013年4月，我首演了李先生亲授的谭派名剧《朱砂痣》，此剧正是李先生早年向程君谋、苏少卿、罗亮生等先生求教所得的珍贵版本。演出当天，我盛邀程先生的家人光临现场，表达我对程之先生的缅怀与敬仰。

---

1. 您：人称代词，他，使用含敬意。本书中使用“您”多指代已故或特别德高望重的老先生，此用法是梨园规矩。——编者注

05 《霸王别姬》

虽说当年大费周折进了戏校，也颇有雄心壮志，但其实那时对京剧谈不上自觉的痴迷，只因为信赖老师。老师们说，余叔岩的艺术是世界上最美好的东西，所以我相信，并且绝无二心地膜拜、努力研习。从这一点来说，我的确是太幸运了，懵懵懂懂，但入了一个正道。

从小跟着长我六岁的哥哥追星，从邓丽君、谭咏麟，到张国荣、迈克尔·杰克逊，后来我哥去追克林斯曼了，留下我独自根深蒂固地迷恋张国荣，数年不变。张国荣告别歌坛不久主演了电影《霸王别姬》，饰演名旦程蝶衣，电影在我们入校后第二年上映，当时还属于比较小众的文艺片，去看的人大多是“荣迷”，还有一些是戏曲行内人。

记得是一个周末的午后，我独自一人骑自行车去看了电影，只记得全片冗长阴沉，说真的，除了满足了自己花痴张国荣的粉丝心，并没有看懂电影在说些什么。之后买了李碧华的未删节版原著，对照着电影一节一节地读，直到可以和同学演下全本《霸王别姬》。

电影给我留下最深刻的印象，大概就是师父的那句：“是个人哪，他就得听戏，这猫啊狗啊的，它就不听戏。你们算是赶上好时候啦！”显然我这印象和许多影迷不一样，最初并没被“人哪，得自个儿成全自个儿”，“差一年、一个月、一天、一个时辰都不算一辈子”的经典台词击中，却牢牢记住了那师父恶狠狠的嘴脸。

那些日子，正是在戏校练功最苦的时候，每天天不亮就围着文化广场晨跑，跑完了开始各种撕胯扳腰。基功老师把我们分成两人一

组，反身背对背坐在地上把腿绑在一起。偏偏我还是胯特别硬的那种人，每到这时，求生不能、求死不得的撕痛至今记忆犹新。为什么要把自己的同学绑在一起练？因为谁都不忍心为了贪图自己一时的松快，而害了背后的那个人。在残忍的游戏中，成就了戏班里唇齿相依的兄弟情义。小石头帮小豆子偷懒，挨师父打，这一点恩情值得记一辈子。

《霸王别姬》在很长一段时期激励了我。面对艰难，摆在眼前的是两条路：要么选择像小癞子那样放弃自己；要么咬牙到底，有一天会像那“霸王”一样成个大角儿——坐黄包车，吃大餐。电影里把几个艺人的一生浓缩在了我们面前：无论如何都是难以逃脱的苦，不如爱这苦痛，与苦同在。如果说我入京剧行像是有某种神明的指引，歪打正着地跟随老师们的脚步亦步亦趋地相信，那么在少年时期最迷茫艰难的时刻，是这部电影给了我一种自觉的力量，就是戏剧将生活中的碎片组装起来，并赋予它强烈的仪式感，人们在仪式感里获得了心灵的洗涤之类的感觉。此后我便懂得一些道理：用自己的刻苦表达对舞台的敬畏。“人戏不分”无关对错，至少对艺术呈现是有利的。

06 赴港演出

自从在纪念程君谋先生的活动中演出了《文昭关》，学校上下和票界内外都开始纷纷议论起那个小姑娘——有点灵气，也有点个性。那时，对人对事的传播，主要还是依赖于人们的口耳相传，不比今天互联网自媒体时代的速度与效率，但口碑和质量也许更牢靠。

转眼到了1994年春天，上海戏校接到了文化部京剧基金会的一个出访任务，由京津沪三地戏校的二年级学生成立“中国少年京剧艺术团”，去香港访问演出。我们在香港演出的剧场是坐落在北角的新光剧院，住宿就在剧院楼上新华社的旅馆。当时的香港还未回归祖国，对年少的我们来说，左右相反的车道，西服革履、行色匆匆的路人，高楼入云的窄街，和只有在TVB里才听得到的港腔，一切都陌生新奇。

上海戏校同时参演的同学有程斌（文丑）、高卓（铜锤花脸）、骆佳星（老旦）、戎兆琪（老生）等，这些京剧少年个个都是光彩熠熠的童星。程斌演的《海舟过关》，高卓演的《探皇陵》，骆佳星演的《钓金龟》，戎兆琪演的《搜孤救孤》里的公孙杵臼，不论是嗓音扮相还是台步表演，都是极到位的。

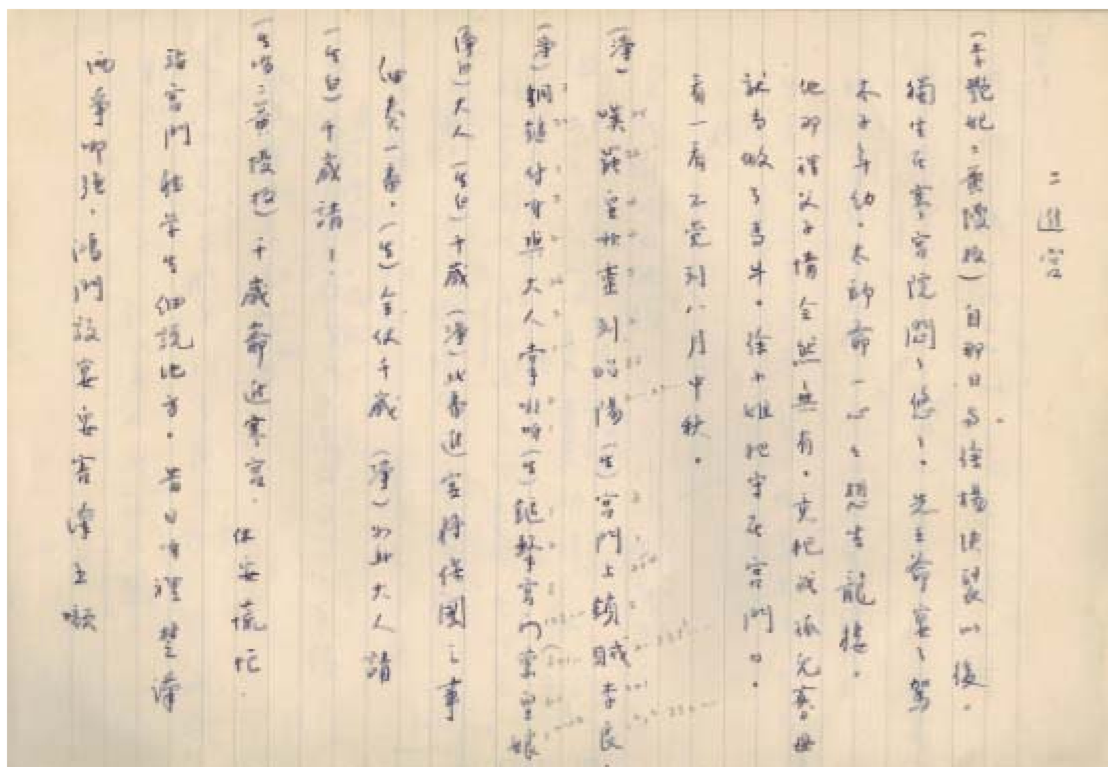
每个同学都有主教老师随行，王思及老师负责我和戎兆琪。给我操琴的是闫一川老师（言兴朋先生的琴师，现定居洛杉矶）。闫老师与思及老师私交甚密，艺术观尤为一致，在我初出茅庐的那几年，闫老师担任京胡伴奏，在节奏、气口、演唱风格上对我影响至深。综观京剧界许许多多的前辈艺人，在鼓师和琴师的选择上，都惊人地一致——觅年龄长于自己、眼界高于自己、经验多于自己的师辈担任伴奏。都说好的琴师、鼓师就是好角儿最重要的左膀右臂、良师益友，

绝对不无道理。现在的角儿，也许更看重琴师的专属性，而非实际水准。

那时我已经学了几个戏，有《文昭关》《搜孤救孤》《法场换子》。当然少年团还没有角儿的概念，有主戏的孩子，除了自己演，也要给其他小伙伴跑龙套、当配演。我被安排了三个极可爱的任务：《无底洞》的唐僧，《霸王别姬》的大铠，《借东风》的云童。接到任务后我高兴坏了，现在想想，莫非是每个站当中间儿的，都有一颗龙套心吗?

最愿意来的是《霸王别姬》的大铠，在一声“霸王回营”中我们跟着霸王出场，站好一条边儿，霸王一下马我们就下场了，前后总共几分钟，相当霸气。最露怯的是《借东风》的云童，人家诸葛亮原板还没唱完，我和另一个云童费洋（电影《霸王别姬》中小石头的扮演者）就径自转起了圈圈，把人家好端端的唱给搅了。这是我有生以来唯一一次的龙套经历，至今依然内疚呢。

我的三出主戏各有特色，《文昭关》的“十三一”、《搜孤救孤》复刻孟小冬先生版本、《法场换子》反二黄的“三段式”，都成为赴港演出宣传的亮点。我唱的《文昭关》“十三一”还被香港媒体写了一篇令人错愕的报道，说是因为我“年纪小，上台紧张，开口竟然忘记了腔，拐了十七八个弯弯才找回来，吓得王思及老师在后台差点犯了心脏病……”后来我和思及老师看到报道，才差点犯了心脏病。



蔡国蘅手稿（《二进宫》）

我演《搜孤救孤》那一场，听思及老师说有不少香港前辈来看戏，其中有蔡国蘅先生（蔡先生是孟小冬的弟子）夫妇、余叔岩孙女一家。知道有重量级观众看戏，我自然是满宫满调，十分卖力地唱。演出结束后，蔡先生夫妇约我和思及老师消夜。到餐厅坐下第一句话，蔡先生就说：“珮瑜一出场，我们就感觉老师回来了。”要知道，孟小冬先生在我心里的分量很重，听到她身边人这样评价自己，真是大大的意外惊喜。

香港之行于我而言，是第一次出访公演，更是一场朝圣之行。此后多年，我与蔡国蘅先生一直保持着联系，从他那里获得了很多孟先生的真传，包括坊间未公开的戏稿、录音，以及那条孟先生的遗物——丝绦。

張子房背寶劍韓信来訪，九里山前
擺下戰場，逼得個楚項羽烏江命喪。
劉[illegible]未封韓信三齊王，他朝中有一個
蕭何丞相後宮院有一位呂后娘娘。
呂后何設下了天羅地網三宣韓信斬首
未央。九月十三要霜降，為國的忠良之[illegible]
又表，千歲爺近來[illegible]學生不[illegible]往，怕的是
辜負了十載寒窗九載[illegible]八月裡科場。
七篇的文章，[illegible]得個兵部侍郎之恩無有
下場。
[illegible]

蔡国蘅手稿（《二进宫》）

07 天津参赛

1994年3月，中国少年京剧艺术团从香港回来两个月后，就迎来了“新苗杯”全国少儿京剧大赛。我作为上海戏校的主力代表征战，赛场设在天津的中国大戏院，那简直就是一座见证了中国京剧辉煌历史的圣殿。老年间有句话，叫“北京学艺，天津唱红，上海赚钱”，玩意儿行不行，天津码头就是一杆标尺，而中国大戏院则是码头的中心。

当年的我们都是初生牛犊不怕虎，既不懂梨园行的深浅，也不畏惧挫败的打击。老师怎么教，我们就怎么演，吃饱睡足，把头发理干净了，就算万事俱备。同年参加比赛的有不少童星：王玺龙、金喜全、徐孟珂、刘魁魁、翟墨……现在都是京剧舞台上的中流砥柱。玺龙的《拿高登》，喜全的《雅观楼》，孟珂的《活捉三郎》，至今难以忘怀。

我的参赛作品是《搜孤救孤》，十五分钟的选场，也就是在香港被蔡国蘅先生惊呼“老师回来了”的那出戏。这出被孟小冬先生唱为广陵绝响的《搜孤救孤》，真像是我的护身符，后来2001年的电视大赛选的也是这出。每次用《搜孤救孤》参赛，评委和观众仿佛被瞬间催眠了一般，毫无抵抗力地给出好评。只能说大家太热爱余派，太怀念余先生、孟先生，而我则是运气太好。陪我参赛的是陈宇和戎兆琪两位同学，陈宇饰演屠岸贾，戎兆琪饰演公孙杵臼，在台上满宫满调，绝不因为是配角儿而懈怠，因此整台演出严丝合缝，情绪克制而激愤。比赛结束，我拿出积攒了很久的零花钱，请他们下馆子狠狠吃了一顿。

赛后，我们依次排队上大巴准备离开剧场，热情的天津戏迷围住了大巴车，呼喊着：“王珮瑜，介不小冬皇嘛。”这是我第一次听到有

人这样喊我，也是第一次受到明星般的礼遇。幸福来得太快，难以招架。除了沉浸在演出的兴奋之外，我也悄悄倾慕着另一个同时参赛的武生演员，被那种新奇而又害羞的感觉强烈地冲击着，情窦初开，难以名状。之后数月互通书信，并没有传情达意的勇气，只寥寥几句来回重复的“珍重”“加油”，也足以在那青涩岁月给对方许多的温暖和力量。结局当然是没有结果的，因为太年轻，而从未开花。

08 戏校来了新老师

1994年，是我们上海戏校92班的重要转折年。因为暑期结束后，京剧名家王梦云老师出任校长，接管以京剧表演、京剧音乐、越剧表演、木偶表演、话剧影视等专业为主的上海市戏曲学校。王校长素以严厉闻名，后来发现她比我们预料的还要严厉，在专业学习上制定严苛的标准，管理上采用准军事化的方式。王校长曾经让很多人害怕甚至“恨”，但她才真的是“以要求你的方式来爱你”的实践者。

1994年夏天，三年级开学。王校长上任第一件事，就是为我们介绍了新老师：中国京剧院的朱秉谦、刘秀荣、张春孝、袁国林等几位艺术家，也是她曾经的同学和搭档。尽管当时我已经崭露头角、小有名声，但毕竟见识有限，积累很少，虽然对于余派艺术已经建立了一定的审美观，但在艺术上其实刚刚起步。在王思及老师之外，王校长又为我请来朱秉谦老师教戏，无疑是对我未来的艺术发展有通盘考虑。而这个决定却曾经引起校内外伶票两界的不少质疑，大多数意见还是关于流派和戏路方面的。

二十年后再看，当年王校长不顾质疑，大胆且广泛地邀约全国各地的京剧名师来任教，是我和许多同学都为之庆幸和感念的。然而，这样的决策做法，总会伤到一些人的感情，比如那些奋斗在一线的戏校常驻教师。他们抗议坚决，并且持续很久，对于刚上任的王校长来说，压力可想而知。组建师资团队、学生出成果，都需要漫长的时间，在这个过程中，她一如既往地坚持以结果为导向，执拗地坚持“普遍培养、重点提高”的教学理念。这些方法后来被各地戏曲院校效仿参照，王梦云也从一个老旦名家成功转型为京剧教育家。

三年级开学，朱秉谦老师受校长之托，先不教新戏，而是帮我“归置”之前学过的剧目，先给我加工《搜孤救孤》唱念之外的戏份，比如脚步、眼神、造型，还有技巧、情感、戏理之间的关系，以及与戏相关的京剧基础知识。这种教学方式不只是传授，更是启发，大多数的时间都是在聊戏，看似拉拉杂杂，其实是在概括总结。对于一个戏校三年级的学生来说，似懂非懂，却也妙趣横生。朱老师是马连良先生的入室弟子，同时师承广博，涉猎深远，台上能演，台下能编能导，并且进步开明。他常和我说：“我不教你唱，就做好你的一个身训老师。”其实在我的艺术道路上，朱老师的作用远远大于他自己的定位，是一位重要的艺术导师，直到现在。

上第一节课，朱老师让我走一个《搜孤救孤》的“公堂”“水底鱼”出场，一遍又一遍，出来“不对”，回去“再来”，来来回回好多遍，我顿时蒙圈儿了，完全找不着北。这已经是得了奖的戏啦，怎么出场都不对了呢？朱老师让我挨着他坐下来，开始给我说戏：“咱们京剧出场最讲究一个造型，造型包括眼神和肢体，你定住了造型，观众才会被你吸引住啊！”这时我才恍然大悟，因为我那出场根本没在意“造型”这件事，眼神是飘的，肢体也是飘的，没有美感，所以说不讲究、不漂亮。第一堂课就学习了一个很要紧的技术——舞台上处处要讲造型美。

从《搜孤救孤》“公堂”的“水底鱼”出场，到《盗宗卷》“这白亮亮的钢刀”的抬腿移步；从《群英会》下场的独门水袖，到《打棍出箱》的眼神，还有马腔余唱的“劝千岁”，朱老师都一一指点，我领会在心。一学期下来，他不但帮助我逐渐了解老生表演的全貌，而且让我丰富了对余派艺术的认知，知道余叔岩先生十八张半唱片的艺术价值远不止唱腔的部分。

09 几位先生

戏校九年的生活，除了在教室里学戏，更重要的学习是投师访友。那些戏界的长者，很多都是我的老师的老师，比如余慧清先生（余叔岩先生的次女）、刘曾复先生（早年由范石人先生引荐而结缘）、张文涓先生（是王思及老师的授业恩师）、徐希博先生（戏史专家）、于世文先生（余派名宿）。他们虽然没有直接教过我，但都曾在专业上给过我很多指点和滋养。

1994年初春，思及老师带我去拜见了余慧清先生。余先生和夫婿李永年先生住在上海市中心的一个窄小的石库门老房子里，环境简朴，为人谦恭低调，让人难以相信这竟是余叔岩先生的后人。那日同行的还有闫一川老师，特地准备为余二小姐操琴伴奏。我一个小学生，见到了真佛，自然是心惊胆战、小心翼翼地跟在思及老师身后，余先生问什么，我就答什么。余先生轻声细语，不苟言笑，场面上基本都由李永年先生招呼。当日余先生吊了全出《洪洋洞》，她倚靠在沙发背上，时不时嗽一下嗓子，挪动一下站姿，看上去熟练至极。唱法与我们在戏班训练的要求极为不同，嗓音很小，嘴型张得也不大，行腔拖板简化到稍纵即逝的地步。唱罢落座，余先生给我介绍了她小时候在父亲身边受熏陶的故事，提到这出《洪洋洞》是她在父亲教孟小冬时旁听来的。几年以后，我自己学《洪洋洞》全剧时，发现虽然都出自余叔岩先生，但余二小姐和孟先生的版本并不一样。关于这出戏在余派唱法上的真伪之辩从未停止，而我自己的演出版本，在余、孟的基础上也受了余二小姐的影响。

张文涓先生是王思及老师的授业恩师，早在20世纪80年代，张先生在上海戏校执教，思及老师就曾经担任其助教。后来思及老师独立执教92班，我是他的第一个专业学生，我每个阶段艺术上的成长，他

都会汇报给远在美国的张先生。1995年，我第一次公演《捉放曹》，恰逢张先生回国探亲，亲临现场观看演出，留下一张珍贵的合影。她既热情又健谈，特别指出了演出中的一个问题：吕伯奢提着酒壶下场，陈宫和曹操拱手双进门以后，不需要再转一个圈，进去回身直接抖袖开唱即可，这样既美观又不啰唆，显得大气多了。别看这是一个小问题，其实这样的调度在戏里比比皆是，完全可以举一反三地运用。比如有的戏里龙套领起走一圈，我们不需要傻乎乎跟着龙套的路线走，等龙套走了半圈，我们直接抢到台中打马从中间往后走，既省劲，又显得角儿有分量。诸如此类不胜枚举，都是在戏外获得的启发。

徐希博先生是戏史专家，也是上海戏校的老教师。我们和他孙女的年纪相仿，老爷子常召集我们一帮孩子吃饭游玩。有一年暑假，徐先生打电话来叫我去他在常德路的家里吃饭，说是给我看点宝贝。那天他给我放了几部老戏曲电影，其中还有高盛麟先生、李少春先生的珍贵影像，令人记忆犹新。自那以后，我疯狂地迷恋李少春先生和他的《野猪林》，模仿李先生的眼眉神气和台步身形。那时候，我对帅这个字的理解，就是少春先生的气质。当日，徐先生还送给了我一份厚礼——一批沉甸甸的京剧老剧本，其中收集了常见戏和冷僻戏几百出，尽管不是某个流派的特定版本，但一定能为“学院派”提供剧本参考，相当实用。

被誉为国宝级演员的裴艳玲先生，是很多人心中的神。1997年，我第一次在剧场观摩了裴先生的《林冲夜奔》和《钟馗》，上台献花时，在裴先生耳边轻声介绍自己：“我叫王珮瑜，非常崇拜您的艺术。”裴先生居然知道我，当即约我转天一起吃饭。这真是从天而降的欣喜，为了赴约，我还特地新买了一件衬衣。转天吃饭，裴先生十分健谈，聊她自己的学艺经历，也谈她的艺术观。裴先生对余派老生情有独钟，也对我格外赏识，嘱咐我要坚持中规中矩的艺术理念。看了裴先生的《夜奔》，我便迷上了这出戏，却没有机会向裴先生请教，

王校长看出了我的心思，特意到北京请来了曲永春老师，一对一地教我。一次观摩，会在一个人心里种下一颗种子，不管日后是否有机会开花结果，它都有着深远的意义。所以身为舞台艺术的传播者，我们永远不能忽略或者低估每一场公开表演。

于世文先生是行业备受敬仰的余派大家，少年时代我并不懂得于先生的珍贵。在几位老师的引领下，我几次拜访于先生，先生并不多言，上下打量几番，只是频频点头说“不错，规矩”，看得出他老人家是喜欢我的。想进一步请教，先生则闭口不应。几天以后，先生托人转话给我，说愿意教我，但必须暂停目前的学业，专心到北京住在家里，从压腿跑圆场开始，学满三年再说。那时我还在戏校读四年级，显然无法按照先生的要求去做，向于先生学戏的计划也就无果而终。也许很多人无法理解，于先生传艺为何如此保守？多年以后，我才真正明白，宁可流失也不轻易传人，是为了让来之不易的好玩意儿在传承的时候不走样，这是最高的敬意。同时也通过这些严苛的条件，筛选合格的传人。遗憾的是，于先生几年前去世了，我最终也没有缘分能成为您的弟子。

10 有趣的配演

在戏校里，最有意思的就是给同学配戏。来配角儿既轻松又好玩，关键是在心理上没有负担，放开手脚反而能出彩。从三年级开始，我们逐渐分行归路。常规来说一位老师会带两三名学生，这几名学生又会在其他不同路子的老师那里再学戏，进行文武搭配、风格迥异的专业训练。就我来说，除了王思及老师作为主教老师以外，还有童强老师给我进行身段和表演的加工，邱正坚老师给我上京剧发声课，郝瑞亭老师给我上武老生的基本功。其中几出配演戏就是童强老师给我说的。

童老师的教学特点相当明显，一抬手、一捋髯都有明确的指示，每一字、每一腔都精雕细刻，几乎不容许低年级学生有丝毫的自由发挥。这种规范化、标准化的教学风格，尤其适合打基础的学生。学生在童老师严格的把关中，逐步养成系统性的自我归纳能力。“重要的事情说三遍”——童强老师早就是这句话的践行者。每次吊嗓或者响排，他都以充满激情的肢体和手势在一旁给学生做引导，用来加强学生的记忆。这个风格几十年不变，以至于跟童老师学过戏的同学每次唱童老师教的戏，脑子里都是童老师的手势，难以抹去。童老师虽然不是我的主教老师，但多年来一直对我产生影响，他给我说过《岳母刺字》《罢宴》，也作为孙岳老师的助教为我排演《四郎探母》，几年前又将《宋江题诗》仔细地传授给我，在他的教学成果展中进行公演。

老旦名剧《岳母刺字》历史悠久，京剧原有几种不同演法，我们按照1955年中国戏曲研究院改编、李金泉先生演出版为底本。故事讲的是宗泽病重，以印信交岳飞代管，吐血而死。杜充奉旨代印，抗金不利，岳飞心情郁闷，私自回家探母。岳母促其回营抗敌，并在岳飞

背上刺“精忠报国”四字，使其永以报国为志，终身报效祖国。这出戏里的岳飞，扮相英气，穿戴上摘了髯口就是《野猪林》里的林冲，对我具有足够的诱惑力。岳母的扮演者张丽华，是我们班的老旦尖子生，后来转岗，现在是上海京剧院的字幕师。

老旦名剧《罢宴》根据清杂剧《寇莱公思亲罢宴》改编，1957年由中国京剧院首演。讲的是寇准幼年清贫，寇母每夜纺线织布助子读书。后来寇准当官做了扬州节度使，做寿时大事铺张、极尽豪华，向宾客炫耀。家仆误碎珍品，寇准大怒，欲严惩之。当日曾侍候过寇母的刘妈妈听说了，在廊下哭了起来。寇准问刘妈妈为何哭泣，刘妈妈说起了寇母当年生活的艰辛。寇准非常后悔自己此时的表现，当即罢宴。寇准在剧中属于硬二路，相传李盛藻先生演此戏最佳。那时我陪老旦组三位同学彩排演出了《罢宴》，相当熟练。刘妈妈扮演者杨睿，出身梨园世家，后来转行，现常居瑞典，经营着一家温馨的咖啡店。

《杨门女将》是1960年由范钧宏先生根据扬剧《百岁挂帅》改编的，由中国京剧院四团演出，并拍有电影。这出不是骨子老戏，但十分适合年轻有朝气的演员阵容排演，是集剧情、行当、技术于一体的大场面戏。92京剧班排演过经典大戏《龙凤呈祥》《群借华》，也排演过注重群体武打技巧的《雁荡山》，后来又排出了高难度的《杨门女将》，而且是在完全不依赖外援演员、老师演员的情况下。这些剧目别说是戏校，就是很多剧团也未必排得出、演得好，所以我们常常会自豪地回忆那些令人激动的属于集体创造的成绩，拿来激励我们的晚辈和我们自己。在《杨门女将》中，我一人分饰两角：前宋王，后采药。宋王的范本是我的老师孙岳先生的原排，戏份不多，属于“摆派”型角色，高级酱油一枚。采药老人的原排是毕英琦老师，以非常出彩的一段“言腔”博得戏迷的喜爱，得以传唱至今。思及老师曾与沪上的言派专家盘桓多时，对言派有些了解，给我说了一下言腔的劲头韵

味。这是我学戏经历中唯一一次涉足言派的戏，心理上难免有种好奇加显摆的玩乐感，正式公演时，还临时增加了“吊毛”。

11 《战太平》

从入校第一天起，我就被分到生行组练基本功，每天早上六点围着文化广场跑完800米，再开始练腿功和毯子功。中长跑始终是我的一个痛点，尤其是进入了冬天，清晨起来每跑一步都是受刑，鼻子、嘴巴、气管、肠胃、腿脚、屁股，无一处不折磨。看着同学们一个一个嗖嗖嗖地从我身边跑过去，腿脚跟不上，自尊心倒是很起范儿。不但跑步如此，练功也一样。女同学腰腿比我软，男同学爆发力比我强，我哪哪都不占优势，光剩下自尊心了。戏班就是一个磨人的地方，也不知啥时候开始，腿脚利索起来了，弹跳也高起来了，跑步也快起来了，自尊心好像也就没那么强了。

1994年开学，王校长请来了上海老一辈松字科的文武老生关松安先生，给我说《战太平》。这是谭余一脉的靠把老生招牌戏，既适合在学校打基础学习，也可以作为出科后重要的演出剧目。关松安老师当时六十出头，精神矍铄，不仅一招一式地示范，还为我们操琴吊嗓。和我同组学《战太平》的还有田磊，后来他成为福建省京剧院的当家老生，《战太平》这出戏都是我们的靠把开蒙戏。关老师教得仔细，我们学得认真，白天上课学，晚上练私功，我和田磊互相给对方扎靠、念锣经、打下手，围着小练功房交叉着跑圆场，不练到大汗淋漓绝不收工。这些年，每看到田磊在舞台上演出《对刀步战》《战长沙》这样的靠把老生戏，不管是身段脚步的劲头，还是眼神表情的韵味，都能让我想起关松安老师给我们说戏时的口诀和要领。京剧的教学，先生们常常不先讲“为什么”，而是先让你模仿，模仿是一个绝佳的学习途径，在练习积累到一定数量级的时候，自己就会豁然开朗。

靠把戏的学习，对我来说没那么顺利，对武功基础的掌握，毕竟不能和唱念比，因此就要“以戏带功”地练。起霸、圆场、把子、甩

发、扎靠虎跳……每一项零件都得单独练，练好了再放到戏里用。《战太平》里的老生角色叫花云，是武将一枚，他的举手投足和《搜孤救孤》的程婴截然不同，程婴属于安工老生，要有书卷气，花云必须武气。关老师要求我们腰里长劲，脖颈提气，亮相要生脆，眼神必须更犀利英气，唱念的力度也要大于文戏。而做到这些要领，除了理解意思以外，得通过反复长期的训练来达到，就是练练练，别问为什么，练对了就有答案。我一直喜爱武戏，爱看《雁荡山》《两将军》《小商河》，在学校里的时候逢武戏彩排演出必看，还做啦啦队长。后来学了武生戏《林冲夜奔》，心里总有个梦，要贴一回《夜奔》，而且我也觉得自己行。

1995年暑假随校到台湾演出，贴了《战太平》“叹英雄”一折。演出后一位兄弟院校的老师评价我的表现说：“出乎意料，你身上很顺。”这对我是很大的肯定和鼓励，也为自己未来的戏路做了规划：加强唱念，提高功架，夯实表演，全面发展。后来，我又陆续向关松安老先生学习请教了《珠帘寨》《伍子胥》《沙桥饯别》这些剧目，受益极多。关老师如今年事已高，但依旧在为上海的老生人才培养贡献力量。

12 《法场换子》

在我学演的唱工戏里，《法场换子》算是一出很有难度的戏。作为一出传统骨子老戏，《法场换子》曾是当年京戏科班的基本唱工戏码，入科学生皆必学必唱。全剧只有两场——徐策劝妻、法场生祭，结构并不复杂。余叔岩先生生前没有留下公开演出此戏的记录，但有一段梨园往事记述。因为余先生渴慕谭鑫培的唱法，曾打算向老谭的琴师陈彦衡学习《法场换子》，却因为资费颇巨而最终无果，于是转而与李适可一起改编了一套独创的余式唱腔，后来分别传给了孟小冬、张伯驹等人。他设计雕琢了剧中“见夫人哭出了席棚以外”的大段反二黄，将原来的两段式格局变为三段，节奏变换，旋律起伏。据传，这段唱腔是余先生从陈德霖老夫子那里吸收了“祭塔”中旦角的一些演唱技巧，加以改编变化而来，对于初学者来说，难度极高。也因没有传世资料，余派拥趸们对《法场换子》正宗余派版本的追求，更是如饥似渴。王思及老师也不例外，他通过张文涓先生的传授，得到了张伯驹先生的版本，后来十分郑重仔细地教给了我。我们常说小时候靠老师口传心授，一字一句打磨，自己花过很多时间和精力练习过的戏，就是印刻在脑子里最深的记忆，永远也不会忘记。《法场换子》对我来说，就是这样的一出戏。

然而越是熟戏，越容易出错。在1998年的某场演出中，我在唱反二黄最高潮处，竟然忘词停下了！上海观众对我呵护有加，当时并没有喝倒彩，勉强把后面的戏对付完了。那天散戏没有人到后台道辛苦送鲜花，思及老师和师娘默不作声地陪我卸妆，王校长悄悄走进化妆间，说了一句“你不能出错啊”！那天晚上，回到学校，下起了瓢泼大雨，我围着操场淋雨，走了一圈又一圈，感觉无论如何都洗刷不了刚才在台上的那段羞辱。



京剧《法场换子》 我饰徐策 （戏校时期的扮相）

我使劲想，是准备不够充分吗？是因为太熟悉了而流于油滑了吗？是因为换了配演和乐队感觉不合适了吗？这些客观原因也许都是导致忘词出错的原因，但演员的工作，不就是要克服所有的突发状况，尽量把戏演到最完美吗？

在那之后的每一次演出前，我都会习惯性地焦虑，很多人问我："都那么熟了，还需要焦虑吗？"焦虑感才不会让人丧失动力和审慎，这种负能量可以鞭策我们付出更多的努力，保持相对好的状态应对每一次的重大事件。那一天，以及之后多次在台上忘词出错，除非

身体不适，大多是因为心理上重视不够，紧张度和焦虑感不足，继而可能引起思想不集中，到了台上便觉得能量不足。

“演员是半个出家人”，这话一点不假，不但要吃好睡好，还得戒酒戒色；不但要勤于专业，更需要修炼戏外功夫。一些意外的失利，其实也是前进路上最好的老师。

13 《击鼓骂曹》

进戏校以前，我已经会唱“十八张半”的三十七个唱段，会唱两出完整的戏，一个是《搜孤救孤》，另一个就是《击鼓骂曹》。《击鼓骂曹》是典型的由表演者集体创作的作品，一代代唱念俱佳、鼓技杰出的艺人，不断完善丰富了这出戏。在我自己身上，也可以感受到这样的成长。

1992年，我还是一个初识京剧的“小票友”，机缘巧合下，得到一份《击鼓骂曹》的录音，据传是孟小冬先生的录音。我如获至宝，反复研习，很快就学会了唱念。后来进了戏校，我才知道这份录音的演唱者是赵培鑫，就是1947年孟版《搜孤救孤》里面的公孙杵臼，私淑余派多年，后拜孟先生为师。虽然录音不是“真品”，但丝毫没有影响我对这出戏的热情。我深知这出戏最大的亮点就是后面“骂曹”的鼓套子，而想把鼓套子打得错落有致、气壮山河，就必须有“手腕”。因此，在唱念熟稔于心后，我开始练“手腕”，甚至上课的时候，都把手伸进课桌桌膛练习，没有鼓槌，就用手来击打，冒着被老师批评的危险。上课打，下课打，暑假打，寒假打，就这样，为日后练出一副好“手腕”打下了扎实的基础。

1996年，我有机会正式学习这出戏。我的恩师王思及老师并没有这出戏的舞台表演经验，因此在教完基础的唱念后，特别建议我去请教更多的老师。想在专业上有所建树，就要转益多师，在我学艺的过程中，王老师始终给我传递着这样的观念。

提到《击鼓骂曹》，不能绕过杨派版本。从传承脉络看，杨宝忠先生曾拜余叔岩先生为师，尤其对其中“渔阳三挝”和“夜深沉”鼓套子的传承极有准数。后来杨宝忠先生为堂弟杨宝森操琴，并请余先生专

用鼓师杭子和先生司鼓，多年来熟谙文武场面，对鼓套子进行更精致讲究的打磨。两位杨先生在天津培养了很多优秀的余杨派传人，单佑安老师就是其中的一位。几番辗转下，我联系到单老师，说明求教余派“鼓套子”的心愿，单老师欣然应允。

在我的求学之路中，老师们对我“欣然应允”是常态，即便是后来求教于多年隐在行业之外、极保守、极低调的李锡祥先生，也是对我“欣然应允”。作为后学晚辈，幸甚至哉。

除杨派版本外，我们还寻觅到张学津老师《击鼓骂曹》的早年录像作为参考。张老师曾向深得余氏真传的王少楼先生学艺，他的鼓套子和身段表演，也是迄今能够欣赏到的最好演绎了。这版录像，大致拍摄于学津老师学习马派之后，既有非常扎实的基础，又有马派潇洒的感觉，还有强烈的个人特征。多年以后，我自己也体会到了兼收并蓄后内心丰富的感觉。

从天津求学归来，回到苏州家中，我每天练习“手腕”长达五小时以上，家中的报纸和皮椅都经受了我的“敲打”。先用废报纸摞成厚厚一摞，在完全没有弹力的报纸上不停地匀速击打，直到击穿，再做一摞继续敲；报纸用完了，就用餐厅的皮椅当作鼓继续敲，仅有四把皮椅，敲坏了两把，正准备拿第三把练，我爸是说什么也不肯了。就这样，把“手腕”练了出来。

经过了半年多的寻师访友、反复练习、加工打磨，在1997年的春节，我的《击鼓骂曹》首演于上海天蟾逸夫舞台，获得了很好的反响。当时还有上海音乐学院学民族音乐的大学生们来看演出，尤其是学打击乐的同学们，深深惊叹于京剧艺术在技艺层面的丰富与精深。

表演上的自信，源于艰辛的付出。老师、同学们的称赞，让我十分偏爱这出戏。现在想来，有很大一部分原因，是当时的我认为，祢衡这个角色性格鲜明，有感染力，易于展现，而不像《洪洋洞》《失

空斩》《捉放曹》难以捕捉特点，对年轻的表演者而言，角色的特征就是表演上的“把手”。

2003年，孟先生的弟子蔡国蘅先生在沪上小居，我有幸盘桓请教。在动荡之际，学戏令人心安。这出戏陪伴我二十几年，越是“看家戏”，所经历的打磨与感悟就越多。而像这样转益多师、精心打磨过的戏多了，台上也渐渐变得笃定和从容。后来自己进行教学的时候，也感到游刃有余，说得清楚明白。

人与戏，人与人，因缘巧妙，终成圆满。

14 《捉放曹》

《捉放曹》是戏校打基础的剧目，甭管是什么流派，此戏必学。余叔岩先生在十八张半唱片、三十七段唱腔中，就收录了西皮的一段“行路”，二黄的一段“宿店”，足见余先生本人对《捉放曹》的钟爱。

1994年底，王思及老师给我说了《捉放曹》全剧，曹操由花脸组的田恩荣老师传授。这出戏，和之前学的《文昭关》《搜孤救孤》《法场换子》相比，在表演上要求更高些。虽然同属安工老生戏，但《捉放曹》故事性强，角色之间的互动更多，就不能只在几段唱腔上下功夫了。戏里有陈宫劝曹操不能妄自行凶的推搡身段，也有陈宫见到毫不知情的吕伯奢时欲言又止的徘徊纠结，以及三番五次阻拦未及而亲眼见到吕伯奢死在曹操剑下的悔恨痛心，直到二人宿店时陈宫想杀曹操而不敢杀的犹豫和恐慌……这都对表演提出了全新的要求。这些表演，都必须通过唱念做表的技术来完成，对于一个刚学了三两出戏的学生来说，着实有点费劲。

我们学戏的步骤，不管文戏武戏，通常是先把零件单独学会、练熟，然后进行组装，最后串起来一遍一遍地走，正式演出前，再进行响排和彩排。日后成了专业演员，因为工作的需要，演出频次增加了，学戏的速度和效率会大大提升，却很难像在科班里学的戏那么瓷实了。学《捉放曹》的过程，也算漫长，尤其是花在唱上的时间和功夫。思及老师教戏，表情和肢体语言特别丰富，对我们这种口传心授的艺术特别管用，以至于日后每次唱到某一段戏，老师的手势和表情会先浮出记忆来。比如“一轮明月照窗下”的“下”字，唱腔繁杂跌宕，如何做到一口气完成？学的时候，全凭思及老师的手势带领。

学了一整个学期，第一次公演在上海兰心剧院。不凑巧的是，在演出的前夜，我的左眼长了麦粒肿，第二天下后台的时候，眼睛已经肿得厉害，合不上也睁不开，实在难受，我第一次想要临阵脱逃。常听老师说，当年某某角儿因为某某事而回戏，对这个气派也有十足的好奇。可是一个戏校小孩，能有什么理由回戏啊？边学边演，是多好的实践机会，别的同学都巴不得呢！可是，那时心里就觉着，只有角儿才有资格回戏，回戏这两个字，听起来就很气派。那天到了剧场就满后台地跑，见人就给看我的麦粒肿，心里打着如意算盘："看，大家都有目共睹了吧，眼都肿成这样了，还能扮戏吗？万一油彩再感染了可就惨了，再说了，就这样上去演出也影响美观啊……"就这样一直等到思及老师到场，顾校长到场，带我去了趟邻街的瑞金医院，挂了五官科，配了一点消炎药膏就把我拎回来，坐在镜子前乖乖地扮戏，开戏了乖乖地上台开唱。

那一次戏终于是没回成，成角儿谈何容易。长大后也才明白，越是大角儿，越懂得珍惜每一次的演出，也越懂得该怎样恪守对人对己的承诺。

15 《空城计》

行里的老人们总说，不到四十，别碰《失空斩》和《洪洋洞》，十几岁的我不得其解，糊里糊涂地学，懵懵懂懂地演。学多了，演多了，答案自然就有。

学这出戏是1995年，那个时期的戏，大多是王思及老师教，教得仔细且规矩，这也为行内很多前辈大家所认可。在京剧界，对一个演员的演唱和表演，“没毛病”“规矩”都是相当高级的赞美，思及老师教的所有学生、所有剧目，都曾经被这样赞美过。他个人的审美追求，甚至影响了那个时代上海戏校对京剧老生行当培养的方向，所以，我们这一代老生演员几乎都受益于此。

虽然老话说“师父领进门，修行靠个人”，但京剧是一个永远不能没有师父的行业，即便有师父领进了门，之后的修行之路依旧要靠师父帮着掌舵。这也就不难理解，为什么像李少春那样的大师，在成了大角儿之后，他的父亲依然会举着刀坯子守在下场门，随时准备“教训”儿子。思及老师陪了我十六年，从排除众议力挺我破格入校，直到弥留之际在病榻前谆谆嘱托，作为老师，把自己最好的年华和智慧都献给了这份事业，而我则是他事业线里印记最深的一道痕。



京剧《空城计》我饰诸葛亮

教我《空城计》，是为那一年“中国少年艺术京剧团”去台湾演出提前做准备。这个戏知名度太高了，所到之处必能引起共鸣，虽然分量重，十几岁的学生根本无法驾驭，但其中“我本是卧龙岗散淡的人”和“我正在城楼观山景”两段唱几乎家喻户晓，唱这个戏比较讨巧，因此把它列入了赴台的演出戏码。老师对演诸葛亮的要求，首先就是“慢”，出场要慢，脚步要慢，转身要慢，开口唱也要慢，总之就是不能着急，速度一慢，分量就重，就能弥补年龄、资历不够而导致的轻浮。但是处处要“慢”，又是谈何容易呢！

王梦云校长有办法，特意为我请来上海著名的鼓师董佑文先生。董先生是当年样板戏《龙江颂》的创排鼓师，也是汪正华、李玉茹等名角儿的老搭档，对老生戏尤其娴熟，且自成一格。那年，董先生已逾六旬，对于初出茅庐的学生来说，有艺术家老师带着演戏，进步会是飞速的，由董佑文司鼓，刘骏强操琴，几乎托起了我少年时的舞台生涯。自从这个老中青三代的组合成立，又陆续演了《战太平》《捉放曹》《搜孤救孤》《武家坡》《法场换子》《击鼓骂曹》等戏，让我大开眼界，逐渐开了窍，懂得了武场锣鼓与表演、文场三大件与演唱的关系，并自此对文武场面产生浓厚的兴趣，十数年不变。



京剧《空城计》 我饰诸葛亮

董先生打《空城计》，最绝妙的技术都在“三报”中体现，尺寸、劲头、气口、情绪，都打得妥帖细腻，最主要是打得出传统骨子老戏的风韵。后来每次演出《空城计》，围着乐队看打鼓的人比围着看演戏的人多得多，精彩程度不言而喻。





京剧《空城计》 我饰诸葛亮

16 《雁荡山》

科班生涯，最能造就人的集体荣誉感。京剧是靠集体协作完成的角儿的艺术，每一个演员都渴望成为鹤立鸡群的角儿，但同时又极度依赖集体的支撑。在行当众多、流派纷呈的剧目中，最有特色且最依赖集体协作的，就是武戏。有一种说法，武戏演员和武戏剧目的涌现，象征着京剧艺术发展到最高境界。

在戏校九年里，第一次引发集体荣誉感的，就是群武戏《雁荡山》的排演，以至于直到今天，我们同学聚会时必提当年当啦啦队的那种激动。在这个戏里，只有唇齿相依的协作，没有钩心斗角的竞争，人与人之间的很多美好特质被激发，所以令人骄傲，也尤其难忘。

《雁荡山》是一出全剧没有唱念，以群武戏演员的合作呈现的群戏。糅合长靠、短打武生的传统技艺，运用音乐和舞蹈语言，展现一幕幕整齐、威武且充满剧情变化的战斗场面。故事发生在隋朝末年，孟海公率起义军追击雁荡山守将贺天龙，在山上、水中连败敌人。最后，攻入雁翎关歼灭残敌。两军对垒的过程中，以展示刀、枪、藤牌等把子功，激烈的徒手格斗以及翻转腾跃的跟斗功夫来表现剧情。精彩好看的程度，如果在几千出京剧剧目中做一个排名的话，《雁荡山》肯定在前十位。京剧是“以歌舞演故事”的艺术，《雁荡山》即是一出极致的京剧舞蹈剧。

爱情的发生，往往是因为对方身上有我们没有的特质，而不知不觉被吸引。差不多的道理，每个文戏演员心里都有一个武戏梦，因为自己做不到，就会对那个人群产生崇拜和羡慕。1996年上海戏校京剧班排演《雁荡山》，戏校男生全梁上坝，密集的高强度、高难度训

练，大家历历在目，各种危险技巧给这个戏的演出增加了惊险系数。其中最摄人心魄的合作莫过于“九毛”和“翻城”：“九毛”是十几个人在一起，一个对着一个走窜毛，节奏不能乱，乱一个就会全部砸翻在台上；“翻城”是最后起义军攻入雁翎关的跟斗技巧，十几个人一个跟着一个翻进城墙，十几个人的跟斗不能重样，一个比一个惊险，翻得最难最好的那个，也就是全剧的角儿，由乐队单独开出“大锣夺头”，全场安静，等待这个“跟斗王”给大家翻出一个弹眼落睛的花式跟斗。每到此时，观众都会报以全场最热烈的掌声和雷鸣般的喝彩。

记得那一个学期末，戏校《雁荡山》被邀请到杨浦区某剧场演出。晚上演出，下午放学以后，全体女生从宜山路戏校转乘地铁到人民广场，再拼出租车到杨浦区剧场，给男生演出《雁荡山》当啦啦队。二十多年前在上海坐出租车，肯定算高薪阶层的消费，对一群十几岁的学生来说，“打的”的钱简直就是一笔天文数字了。出于集体荣誉感，也可能出于青春期荷尔蒙的催动，大家觉得这场必须得捧。女生们心目中的白马王子和超级英雄，都在戏台上，而彼时少男少女们之间的心照不宣，让这一出《雁荡山》散发出奇异的光彩，台上演得卖力认真，台下看得投入真诚。

那就是我们的青葱岁月，在艰苦单调的求学路上，依然常伴着七色的彩虹。

17 张春孝老师

惊闻京剧小生表演艺术家张春孝先生病逝，不由得悲从中来。更记起那九年里，与张老师相识相交的点点滴滴。

1994年的夏天，在中山西路1551号戏校的食堂，我第一次见到了刘秀荣、张春孝、朱秉谦、袁国林等几位名家大师。对我们这些刚入行的“小学生”来说，这都是在书里、资料里、电视电影中才能看到的人。梦云校长有能量，且执着，顶着当时校内外各种质疑和反对声，依然振臂一呼，数年间请遍了全国各地的名家名师，梨园名宿齐聚上海，传艺授课。这四位，就是豪华师资阵容里的头炮。其中，春孝老师是最和蔼可亲的一位，也是颜值最高的一位。

那年开学，我们学了全本《龙凤呈祥》，这也是92班排演的第一出全本大戏，七八十人全梁上坝，行当齐备，流派纷呈。老生组由朱秉谦老师传授“前乔玄、后鲁肃”，旦角组由刘秀荣老师传授孙尚香，花脸组由袁国林老师传授张飞，小生组就由张春孝老师传授周瑜。虽说是各行的老师教自己的学生，但在排戏、对戏的过程中，我们也必须学会其他行当的唱念做表，只有掌握对方角色的尺寸气口，才接得住戏。

全剧中最讨巧的一场就是“鲁肃闯帐”，是鲁肃和周瑜的对手戏，二人之间的念白和身段表演，是主要看点。张春孝老师和朱秉谦老师是1949年后中国戏曲学校的第一批学生，也都是文武兼擅、能编能导的杰出代表。《龙凤呈祥》是他二人的拿手好戏，演过无数场，熟悉到可以替对方行当说戏的地步。我也是第一次在京剧表演中感受到何为“对话”。

周瑜和鲁肃这对有着囷米之交的生死挚友，在“闯帐”的对话中，你一来我一去，鲁肃对周瑜充满着嘲弄之意，又不得不在众人面前顾及上下级关系，在短短十来分钟的戏里，设计得酣畅淋漓，耐人寻味。朱秉谦老师炉火纯青的表演自不必赘言，而张春孝老师在给学生做示范的时候，永远是满宫满调地唱、神完气足地演，一遍一遍，不厌其烦，全然忘记自己已是花甲之年。如今活跃在舞台上的上京小生台柱杨楠、戏校的骨干教师王凯，还有已经改行的影视演员邹爽等，当年都是张老师手把手指导过的爱徒。

后来几年，春孝老师和秀荣老师又陆续给92班的旦角、小生传授过《十三妹》《百花赠剑》《白蛇传》《破洪州》《虹霓关》《石秀探庄》等剧目。而受过他们二位影响的，远不止这两个行当的学生，包括老生、武生、丑角、花脸在内的很多学生都曾有幸受到指点，在表演上深受启发。两位老师不仅给大家打下了扎实的表演基本功，也在拓宽戏路、丰富表演技巧等方面，为年轻一代的京剧演员做出了最完美的示范。

张春孝老师的溘然离世，是京剧小生行当的莫大损失。惊闻噩耗，哀恸之至。感恩那些年张老师为我们留下的宝贵财富，我很敬仰，也很怀念。

18 《夜奔》

欲送登高千里目，愁云低锁衡阳路。

鱼书不至雁无凭，几番空作悲秋赋。

回首西山日已斜，天涯孤客真难渡。

丈夫有泪不轻弹，只因未到伤心处。

——（明）李开先《宝剑记》

大年初三（2018年），在上海天蟾逸夫舞台演出《御碑亭》，前面垫了一折郝杰的《打瓜园》、一折郝帅的《林冲夜奔》。在后台扮着戏，耳边传来阵阵熟悉的昆腔，让我回想起自己在1997年学习《林冲夜奔》的往事来。

这是一出昆曲的传统武生戏，按道理说，一个老生演员很难有机会接触这样的纯武戏。1997年的夏天，上海请来了武生名宿裴艳玲老师，在逸夫舞台连贴两日——《钟馗》和《夜奔》，我连看两日，并上台献花，之后又有机会和裴先生见面吃饭。我对她的艺术崇拜不已，同时也对《夜奔》产生了无限的向往之情。当时我就向王校长提出了要学《夜奔》的想法，校长听完，非常惊诧地看着我，说："真的假的？"尽管王校长一贯精心安排我的学习计划，非常了解我的一切，但这样的请求，还是让她感到出乎意料。那年，北京的武生名家、老旦名家李鸣岩老师的先生曲咏春老师，正好在上海进行集中教学，梦云校长便向曲老师提出了为我增设《夜奔》一戏的请求，曲老师当即哈哈大笑，说道："珮瑜这孩子真有心胸，居然要挑战《夜奔》！行，交给我吧！"就这样，开始了我长达四个多月的《林冲夜奔》的学习。

每天下午，个子不高的曲老师穿着圆口布鞋，沏上杯酽茶（特别浓的茉莉花茶），带着一根特制小木棍（京剧老师上课时用于代替节拍和锣经的器物），在中山西路戏校的小排练厅给我“开小灶”。要学好《夜奔》，必须有好腰腿、好圆场，所以学戏前先压腿踢腿，正腿、十字腿、旁腿、骗腿各五十次，圆场三十分钟，然后才坐定，开始学唱和念。还未拉戏，我已经累得气喘吁吁，曲老师说：“武戏讲究一口气，把气练顺练匀再说其他的。”

就在那些日子，我竟然不知不觉地把腿给练了出来。练到什么程度呢？就是把腿放在把杆儿上，轻轻一够脚尖就能碰到额头，踢腿的时候每一腿都能踢破发际线。这点小进步，也给了我作为一个文戏演员莫大的自信，甚至为了表彰我的努力和进步，早功课老师特意把我安排在带队踢腿的第一排。这一排共四人，其余三人都是纯武生，靠武功吃饭的同学。

《夜奔》是明代传奇《宝剑记》中的一折，取材于《水浒传》，描写林冲受高俅迫害、亡命梁山途中的经历。全剧载歌载舞，表演繁复，几乎每个字句都有身段，要求演员一招一式不得含糊，还需要满宫满调唱昆腔。这对演员唱念做打的综合功力要求很高，梨园行素有“男怕夜奔，女怕思凡”的说法，来说明这出戏的难度。这也是我第一次接触昆腔。虽然过去常听老人说“京昆不分家”，但以我个人学习和体验的经历而言，京剧和昆曲在审美上虽属于一个大体系，但在许多细节要求上，昆曲的标准更为严格且讲究。曲老师在教我第一句唱腔“数尽更筹，听残银漏”时，就下了很大的功夫，包括吐字运腔，与跟着胡琴唱皮黄的意思截然不同，使人大开眼界。2001年我参加上海国际艺术节创作剧目《大唐贵妃》的演出，饰李龟年一角，就在其中特别增加了一场昆曲的《弹词》，唱了一段“不提防余年值乱离”，竟也别有一番滋味，这就受益于多年前学习《夜奔》打的一点昆曲基础。

两个月后，基本零件练得相对稳定娴熟了，曲老师就开始一点一点地做示范，“走边”的出场亮相，眼睛看哪，脚步怎么走，腰里怎么使劲，无一处不讲究不细致，那劲头和老生“撞金钟”“小锣帽子头”的四六劲出场，可太不一样了！后面的《新水令》《折桂令》《收江南》等曲牌，每一段节奏都不一样，时慢时快，穿插着“飞脚”“翻身”“踢腿”“卧鱼”“探海”“射雁”等各种技巧，在30分钟里一气呵成。我尤其喜爱《折桂令》一段：“实指望封侯也那万里班超，到如今生逼做叛国红巾，做了背主黄巢。恰便似脱鞲苍鹰，离笼狡兔，摘网腾蛟。救国难谁诛正卯？掌刑罚难得皋陶。似这鬓发焦灼，行李萧条。此一去博得个斗转天回，高俅！管叫你海沸山摇。”可谓百转千回，跌宕起伏，荡气回肠。后来我们在创作《乱弹·三月》京昆演音会时，把这一段昆腔作为重要桥段安排在了整场演出的核心位置。

四个多月的认真学习、模仿、苦练，终于在曲老师的指导下，能有模有样地拉下全出《林冲夜奔》了。曲老师甚至得意地对其他学生说：“你们虽然都是曲门弟子，但珮瑜是‘头曲’，因为她的脚丫子会说话！”遗憾的是，临近公演彩排的前一周，我居然不争气地患上了心肌炎，被爸妈接回苏州休养身体。这一养，就再也没有机会重拾《夜奔》，正式演出也就成了一个遥不可及的梦。

大年初三在后台扮戏，跟着台上的郝帅哼哼了几句，竟然重新点燃了我的《夜奔》梦。假如真有一天，我也不疯魔不成活一把，真把《夜奔》给演了呢？嗯哼……

19 刘曾复先生

春节期间偷得半日闲，整理书柜，翻出了早年几位老先生的珍贵书信，其中刘曾复先生信中的内容，今天读来依旧意味深长、耐人寻味。

当年在我的余派启蒙老师范石人先生的引荐下，认识了刘先生。刘先生是著名的生理学家，也是生物控制论、生物医学工程学等交叉学科的积极倡导者和推动者。他1937年毕业于清华大学，历任北京医科大学和首都医学院生理学教授。有趣的是，这样一位著作等身的高级知识分子，居然将京剧作为毕生志趣，研究到了登峰造极的程度。刘老自己说："医学是我一生的事业，京剧是我一生的爱好。"关于京剧艺术，刘老曾著有《京剧脸谱图说》《京剧说苑》等专业书籍，是京剧行公认的"活词典""研究家""收藏者"。如果一个内行得到过他的认可或指点，那就等于镀了金，拿到了一张资格证。

很幸运的是，认识刘先生是在我十二岁那一年，还在北京参加业余比赛的时候。后来考入上海戏校，从事专业学习，老爷子一直关心我的点滴成长，不断通信往来，以平实无华的口吻，叙述着他大半生的京剧见闻。时而介绍他自己的师承，讲述他自己走过的学艺之路；时而借古说今，分析戏曲行业发展现状；时而把控方向、指出问题。有时我们也通电话，老爷子生性开朗，健谈活泼，抓起电话第一句话一定是乐呵呵地问："你有什么好消息要告诉我啊？"

刘先生和我谈得最多的话题是余叔岩，从余派艺术说开，说谭余一脉，说艺术风格，说版本差异，也说梨园八卦。老爷子记忆力极好，既能记几百个脸谱，也能记几百出不同版本的老生戏，并且是记"全堂"：穿什么、扮什么、身段唱腔、伴奏过门、配演龙套，无一

不通。老爷子说自己看过杨小楼，印象太深刻了，玩意儿太好，太高级了！也看过谭鑫培，但那时您才三四岁，完全不记得。至于余叔岩，刘先生聊起来就是如数家珍了。

刘先生常常说自己崇拜余叔岩，但自己并不是余派，您师从王荣山先生，走的是另一套声腔体系，当然基本还在老谭派的范畴里。很多年前，当刘先生的说戏录音集还是秘密的时候，我就通过林瑞平先生得到一套，一直珍藏并且成为重要的学戏参考。

在我的众多老师中，刘先生是很特别的一位，每一次拜望您，都以听您聊天为学习，而并非以戏说戏。刘先生常说，一出戏的关键核心，十分钟就能介绍完毕，这对于少年时期的我来说，简直是听天书一般难懂，因为基础还没打好，剧目还没积累足够，见识也还很浅薄。您说，“《打棍出箱》要掌握车轱辘水袖的脚底下”，“出箱时的铁板桥”，“很多人合作演出时，能不挑梁尽量不挑梁”……现在想来实在高明。

1999年戏校毕业公演时，校长把刘先生请到上海为我助阵，老爷子上台演讲，既幽默诙谐，更感人至深，一时传为美谈。2012年刘先生去世，临终前嘱咐我：“唱戏太辛苦，赚出几套房子，就别那么辛苦地唱了。”老爷子话糙理不糙，一个艺人，如果能摆脱了生活之累，纯粹为艺术而精进，应当是一件非常高雅并且幸运的事。

怀念刘先生。

20 我的“倒仓”

人生最好的老师，莫过于挫折。1992年破格考入上海戏校，受老师们的呵护，一路顺利地学戏、演戏，还被推举为班长，年年都是奖学金获得者。人在少年得志、过早成名的无限光环笼罩下，还能保持清醒，实在太难。

同班的男生在十四岁以后陆续开始倒仓（指变声，嗓子是戏曲演员的本钱，变声意味着“粮仓倒了”，故曰倒仓），这是男演员很重要的一关，倒得回来是老天爷赏饭，倒不回来就只有改学别的行当，或者干脆转行学乐队和舞美的，也不在少数。在这个过程中，我看到了无数同行好友艺术命运的起伏悲喜，也阅尽了在京剧舞台上摸爬滚打的艰辛。这些年，我从不在公众场合讲述学戏的辛苦，因为外行人实难理解，唯有亲历者方知其中味。即便淡然如今，想起那九年的点滴时光，“艰辛”二字的确是避不开的记忆。

男生的陆续倒仓，反倒让那时的我看到了很多的可能性：老生改了武生，小生改了丑行，之后倒仓倒回来，又可以武生老生“两门抱”。虽然他们经历过一字不出的痛苦和尴尬，而凤凰涅槃后却可能是一片新天地。我心里羡慕这种大起大落的历程，可是作为一个三好学生，既没有机会犯错，也没有理由非要去经历跌入谷底再重整旗鼓的人生。男同学们一个个从毛头小子蜕变成俊朗英气的大男孩，我却日复一日地保持着一个好学生全部的样子。

想什么，就来什么，也许是对我杂思妄念的一点小惩戒，1998年的春天，我居然迎来了一场“倒仓”。因为一次春游冻出了感冒，引起声带水肿，然而我不知其中厉害，并没有停止吊嗓，加上长年累月不太科学的发声习惯，我患了“声带小结”，导致声带闭合不良。医院五

官科专家建议我立刻停止演出、吊嗓，以及谢绝一切不必要的社交和应酬，噤声三个月以上。

这突如其来的打击，一度令我十分郁闷，不仅失掉了专业上的优势，也不知前路是凶是吉。反思前几年顺风顺水，对演唱技巧自信爆棚，凭借一副好嗓子，几乎不懂得发声科学，一味地追求高调门，一出戏里处处铆上劲唱，所以一遭遇外力作用，声带出问题也是无可奈何的结果了。

关于声带小结，并没有最佳的治疗方案，只能是休养加调理，要做到绝对噤声，按时作息。在那大半年，我接受了各种方式的治疗，包括雾化吸入、针灸疗法、中药调理，也因为不需要上台演出，不需要吊嗓子，倒是腾出很多时间来读书、反思、静默，也开始琢磨更科学的演唱方法。自此，全然凭借天赋唱戏的岁月宣告结束。

半年后，嗓音好转，正值京津沪台几所戏曲学校组团在台北大剧院演出。这是我声带小结恢复后的首次登台，打炮戏就是《捉放曹》。心怀忐忑地上台，唱到陈宫见曹操杀掉吕伯奢，惊愕不已地跪倒在地唱“陈宫哭得咽喉哑”这句嘎调，非常庆幸，唱上去了。此时在侧幕紧张到不敢呼吸的王校长终于松了一口气，“珮瑜的声带小结基本康复了”。

这次声带小结之后，我在唱法上做了调整，调门降了半个，加强了中低音区的训练。尽管经历了一段漫长的摸索过程，但毕竟从此前基本处于无意识的状态，蜕变到学着用技巧去演唱，算是一次悄无声息的自我革命吧。

那时候，少年不识愁滋味，“羡慕”男生的倒仓，结果自己也经历了。这段小挫折令我记忆深刻，好在一番惊吓过后，惊喜更多。

21 第一次“搭班”

我第一次自行搭班唱戏，是在1996年的夏天。当然，尚未出科的学生私自出外搭班唱戏，有违科班规矩，不过，有个缘故在其中。

早在20世纪90年代初期，我在上海结识了书法家陈云君、王玳玮夫妇。陈先生师从津派书法大师吴玉如先生，并深谙佛学；王玳玮老师是天津京剧院的张派青衣。他们都是沪上京剧名家李炳淑老师的好友。当时我刚学老生，还未考入戏校，以“苏州小票友”的身份，经炳淑老师引荐，随启蒙老师范石人先生在静安希尔顿结识了陈云君先生夫妇。席间唱了两段余派戏，深得长辈们的喜爱，尤其是陈先生，对我赞赏有加。

后来我正式进入科班学戏，陈先生夫妇特别表达了对我下海学戏的担忧，同时也保持着密切的关注，常有书信往来。每到寒暑假，我除了去各地学戏，就上陈先生家中小住，每日跟着先生读书练字。几年的时间，我与陈先生夫妇建立了深厚的师生情谊。

1996年暑期，陈先生夫妇策划了我在天津的专场演出，约定在百年老剧场中国大戏院上演，请天津京剧院的名家老师们挎刀助阵，演《空城计》《搜孤救孤》双出。这个消息一出，引起津门媒体和票界的热烈关注：上海的小老生王珮瑜要来天津唱戏啦！消息也传到了上海，传到了王梦云校长耳朵里。

翌日清晨接到电话，校长向我核实情况，并缓慢严肃地质问我：“你这是私自搭班唱戏啊，排戏有没有人把关？有没有人安排服装乐队？你的演出质量谁来负责？这些细节都想好了吗？现在消息已

出，我也不好阻拦了，希望你自己注意各方面的问题，既然要演，就一定要演好！”

天津京剧院给予了全力支持，请汤振刚老师操琴，陈熙凯老师司鼓，温玉荣老师饰演《搜孤救孤》的公孙杵臼，更有时年才28岁的安平师兄饰演《空城计》的司马懿，阔别舞台多年的王玳玮老师为我垫场，演了一折《望江亭》。这样的演出阵容，成就了那个青涩少年、上海小老生王珮瑜第一次私自搭班演戏的圆满。

演出结束后，观众涌向舞台，献花喝彩，喊着我的名字要求“再来一段儿”。那是我第一次离开奶师和学校的呵护，独立面对如此热烈的场面，至今难以忘却。站在聚光灯下，听着台下的喝彩声，心里却一直念着校长“既然要演，就一定要演好”的叮嘱。虽然私自搭班唱戏有违规矩，但结果还是令人振奋的。这次演出，让我真正感受到了好角儿的气派，和肩上的责任。

天津是京剧重要的码头，名角儿无数，戏迷众多且真懂戏。自此，我每一年都要去天津唱几回，一来检验自己的学习成果，二来也的确喜欢天津戏园子里的氛围。在天津唱京戏，真有书里记载着的民国老味儿。

22 厉慧良先生

第一次登上中央电视台戏曲春晚的舞台，是1995年。一接到任务，我便火速赶到北京，导演组安排我唱一段《空城计》的“我正在城楼观山景”。那年我刚刚学了《空城计》，还是新鲜出炉。

王思及老师带着我去中央电视台录像，一入候场区，就见到了很多京剧界的大艺术家，有厉慧良先生、孙岳先生、李慧芳先生等，正在走台、化妆。我怯生生地跟着思及老师，挨个向各位老师请安。这些先生居然都认识我这个小毛孩，知道我是在上海学余派的那个小老生。

厉先生对我尤其热情，拉着我又是照相，又是说戏。我记得那天厉先生带着他的小徒弟王玺龙一起演了一折“关公”戏。王玺龙是天津人，出身梨园世家，自幼学戏，被厉慧良先生相中，成为厉派弟子，武生、花脸“两门抱”，五六岁就能演《艳阳楼》《盗御马》，曾获各类少儿大赛的金奖，被誉为京剧界的“天才童星”。在那一年戏曲春晚上，师徒二人合作演出，令人记忆深刻。

厉先生在拍摄间隙，和我聊起武戏基本功的重要性，特别强调了“把子功”。他说：“多打把子，上下身协调，脚底下就溜。”老爷子左手拉着王玺龙，右手拉着我，对我们说：“你俩，一南一北，一文一武，好好努力！珮瑜寒暑假有时间就来天津，我给你说把子。”随后厉先生扮上了关公，在台上和我扮演的小诸葛亮拍了一张剧照。当时一位摄影师记录了这个珍贵的瞬间，但此后从未见到照片公开发表，也不知道照片今在何处。

非常痛心的是，之后不到两个月，竟传来厉慧良先生突发疾病去世的噩耗，去天津跟他学把子也就成了永远实现不了的梦。

那一次录制的《空城计》，也成为一时美谈，至今还被很多人转发。现在回头再看，那一次的妆面底色太红了一点，还有就是唱的时候摇头晃脑，有故作姿态之嫌。关于演唱时“摇头晃脑”的问题，我花费了很多时间和精力去纠正。小时候学戏基本靠模仿，老师的习惯直接影响学生的表现。而这种下意识的习惯，又最难克服。

因为余派唱腔讲究“提溜劲儿”，有时会不自觉地带动身体和头部，看上去虽然很带劲，但以上台演出的标准衡量，恐怕就略显不规整了。早年间有些资深戏迷票友看了我的清唱，就提出“不要摇头晃脑”的建议。我心里一直记着这一点，不断加强口腔内膛劲头和胸腹气息推动的训练，对着镜子反复练习，力求既达到老师要求的劲头，又要看上去大方美观。

学京剧就像爬一座没有顶峰的山，越到高处越险峻。我还在努力，从未停滞。

23 朱秉谦老师

2018年3月初，我受邀回到母校——上海市戏曲学校，参加工作室挂牌仪式，并与中专的学弟学妹分享了我的学习经历。课间询问三年级的学生都学了哪些戏，练了什么功，宗了什么流派，小朋友们一一作答。回想自己当年，每一个学期都恨不得当八个学期用，连寒暑假都不闲着，去各地投师问艺。过去的好角儿得以开宗立派，有个重要前提，就是“会的多”，且能广泛学习，转益多师，大量实践。

1997年暑假，王梦云校长安排我去北京学两出戏，一是向朱秉谦老师学《审头刺汤》，二是向王世续老师学《南阳关》。整个暑期，我都住在西直门，对面就是中国京剧院的职工宿舍楼，除了朱秉谦老师，还经常能碰见李维康、耿其昌、寇春华老师等著名艺术家。虽然我那时很年轻，但对那些响当当的名字可太熟悉了，每每遇见，都会紧张得说不出话，只得红着脸毕恭毕敬地向老师们请安。

那时去外地学戏，最大的困难是食宿问题。宾馆肯定是住不起的，住老师家里也多有不便。非常感念那些年李秀明阿姨和她的丈夫程久实叔叔对我的帮助，秀明阿姨是红极一时的获得过百花、金鸡奖的女影星，小时候看她主演的《孔雀公主》，那是多少观众的梦中情人喔。她在事业最辉煌的时候选择息影，走到幕后，和先生一起下海创业。

从我在戏校三年级开始，他们夫妇每月都会给我汇款数百元，贴补在戏校的生活费，维持了好几年。其间到北京学戏，我都会住在他们在西直门的大院里。他们每天还安排厨房给我开小灶，时常为我添置生活用品，默默无闻地支持着我完成学习任务。这一段往事从未公开，他们夫妇为人低调，愿意成就一个孩子的求学梦想，却从不张扬

自己做了什么。到如今已过去了二十年，秀明阿姨全家早已搬去国外生活，自此也就失了联络。

那时，我每天上下午在朱秉谦老师家练习《审头刺汤》的大段念白，朱老师一遍又一遍地示范、引导、启发，我半个多月就拿下了《审头刺汤》的全剧。接着就要向王世续老师学靠把老生戏《南阳关》了。此前我跟关松安老师学过《战太平》，也上台演过，所以打下了一些靠把戏的基础。和《战太平》相比较，《南阳关》的武戏技巧相对少一些。

王世续老师是德高望重的京剧教育家，为人谦和，从来都是笑眯眯地夸奖鼓励学生。第一次去王先生家里，是朱秉谦老师陪着一起去的。有意思的是，朱老爷子让我乘坐公交车，您骑着自行车在后面跟，说好了到站碰头，一起上楼，把我亲手托付给王先生，您才安心。之后，秀明阿姨每天都安排司机接送王世续老师到西直门的大院里给我说戏，地方宽敞，有茶有饭；还特别请他们的好友、中国京剧院著名文武老生李岩老师全程用小DV记录教戏过程。王世续老师已故去多年，这份一对一的教学录像格外珍贵。

五年前，我在“余脉相传”京剧骨子老戏展演中帖演了《南阳关》，回顾复习了王老师当年仔细传授的点滴，并向京剧老生收藏家李锡祥先生请教了谭派名宿程君谋先生的唱念版本，得以复排，搬到了舞台上。

一出剧目能顺利完整地学下来，有机会公演，对今天的京剧人来说，真心不易。而我是一个非常幸运的个例，对此心存感激。对师长们最大的回报，就是沿着他们的足迹继续前行。我知道，终有一天，我也将成为别人的老师，而我们的戏，就这样一点点、一代代地传下去，为更多观众带去美的享受。

24 我演“蓝袍”

在戏校九年里，不仅学主戏，也学配角。有时候来一个配戏，反而能增进对行当和剧目的认识。我正规学习的第一个配角，就是《玉堂春》里的蓝袍，名叫刘秉义。

京剧《玉堂春》是以文人与青楼女子的爱情为题材创作的，对观众颇具吸引力。其中“三堂会审”一折，讲述的是巡按大人王金龙与藩司潘必正、臬司刘秉义三人联合审讯苏三的故事。这一折既有对古代官场复杂人际关系的描摹，又有对苏三和王金龙久别重逢却又不得相认的情感刻画。剧中的红、蓝袍两位，虽是配演的角色，但却处处都是戏，尤其是蓝袍一角，曾经有许多大角儿都争相上演。

朱秉谦先生素有“当代活蓝袍”之称，与众多旦角名家合作过《玉堂春》，深受同行和观众的赞美与喜爱。我在学蓝袍之前，已经向朱老师学过《甘露寺》的前“乔玄”、后“鲁肃”，对于老生的表演，已经有了阶梯式的认知和实践，因此对这个角色也产生了浓厚的兴趣。学习蓝袍的过程特别欢乐，因为需要青衣、小生、老生三组同学在一起不断磨合，我的团队合作、舞台配合意识也不断增强。当时，恰逢青衣组学习全部《玉堂春》，由著名京剧表演艺术家李丽芳先生执教，小生王金龙由戏校的杨渊老师执教，而红、蓝袍两个角色自然都由朱秉谦老师传授。

朱老师擅长启发式教学，说戏前，先介绍剧目的历史、版本、派别、戏文，等等。教学中，您会先要求大家练习戏里比较突出的技巧及难点。所以朱老师教的戏，我们都记得很牢，也讲得清道道儿，真正是“知其然，也知其所以然”，这也是朱老师的口头禅。

朱老师特别强调造型美，尤其对“上场”“下场”的要求极高。红、蓝袍第一次出场，是去王金龙处报到，红袍先出，蓝袍紧跟。看似一个常规的简单出场，朱老师却有不同的设计。他要求两个演员要走一个“S”形，以保证两个人前后出场都能让观众看清楚动线，红袍出场亮相以后即朝右走，正好把之后上场的蓝袍亮出来，等红袍走到台口和王金龙见面时，蓝袍正好完成“S”形，甩到红袍身后，二人这一点点时间差的走位，显得格外潇洒。

二人进门与王大人寒暄几句便告辞，出门的时候，依旧是红袍先走，蓝袍紧跟。在出门时，左手轻轻提一下官衣的下摆，左脚迈出门槛，亮靴底。这些小细节的表演，充满了趣味，让观众感到蓝袍一角极富感染力。后面公堂会审的时候，苏三的供词与口述不符，蓝袍要扔拶子用刑，苏三唱一句回龙腔“大人哪……”，哀求审讯官网开一面。这时候，蓝袍手拿着拶子要扔下，苏三坐在地上摆手，也是一个经典的定格造型。朱老师反复要求我们，这里绝对不能“猫逗老鼠”，不可以用拶子跟着唱腔的节奏去逗苏三，这属于很不高级的表演，也容易搅戏，破坏观众的注意力。

如此种种，都是蓝袍的表演注意事项。虽然当时只有四年级，但老师近乎严苛的要求，让我们充分地理解了舞台格调和禁忌的重要性。直到现在，我还会受到很多青衣演员的邀约，出演蓝袍。很多人都知道，我的蓝袍比较实授，是朱老爷子亲传，且演过很多场，积累了蛮好的舞台经验。我的同班同学、梅派青衣郭睿玥曾经说过：“没有王珮瑜的蓝袍，我都不想唱《玉堂春》。”这虽然是一句戏言，但也说明配演水平的高低，将直接影响整出戏的质量与格调。这也是戏曲艺术的魅力，无论是角儿还是配演，只要下功夫，你就是自己的主角。

25 四季花

《大探二》是一出生、旦、净合演的唱工戏，从头至尾都有大段唱腔贯穿，包含二黄诸多板式，也是老生行当的“开蒙戏”，一百多年来都非常叫座。我想，它深受戏迷欢迎的原因，除了听得过瘾，也包括表演的难度。对于演员来讲，三个角儿在台上互相帮衬，总比自己单打独斗心里有底。

但有人和你一起分担舞台压力的同时，也要舍弃一些个人的表演自由，彼此要有互相配合的能力与意愿。这出戏如果是相对陌生的演员之间合作，最容易出现的就是调门不统一的问题。一般来说，旦角唱二黄E调基本是极限，但老生唱二黄E调是底线，花脸如果能够达到升F调，唱起来会非常过瘾。这三个行当在一起唱二黄，生理条件上就形成了天然的矛盾，想都唱舒服了可是不容易。因此，行业内根据分工约定俗成，《大保国》按老生、花脸调门唱，《二进宫》按旦角调门唱，算是一种折中、合理的方案。即便如此，这出戏还是原原本本地流传了下来，没有人对唱腔进行大幅度修改，更没有改成西皮。不同气场的演员之间相互交流、磨合，也是这出戏的特别意义吧。

1999年，我从余孟研究会得到孟小冬先生的《二进宫》说戏录音，如获至宝，这一版的确可算是一个上乘的版本。录音里，是孟先生给票友学生钱培荣说戏的过程，自己唱的并不多，除非特别过不去的地方才会打断对方，自己示范一句半句。低声浅吟，毫无火气，是完全摆脱了舞台效果的一种歌唱。可能是因为给票友学生说戏，对行腔吐字的要求没有过高，态度上也温和随意，造成了这种没有“火气”的状态。我作为专业演员，若想在舞台上呈现，原封不动地模仿肯定是行不通的。王思及老师在劲头和个别唱腔的处理上，进行了适当的调整，以确保最适合我来演唱。比如，“受了惊恐着了些慌

忙"的"慌"字，孟版录音里唱得很高，与"忙"字衔接时跳跃感很强，不容易唱好，并且与其他唱腔有雷同之处。思及老师建议我唱成平腔，显得大方一些。

这出戏还有一个亮点，就是余派的"四季花"。从前，余派的《二进宫》一直是江湖上的一个传说，听说唱词里有"渔樵耕读""琴棋书画""四季花"，但业界没有可靠版本流出，也极少有演员在舞台上公开表演过。之所以珍贵，是因为会的人太少。因此孟先生的版本流传出来之后，大家都以"四季花"来衡量是不是正宗余派。对观众而言，"四季花"是陌生而美妙的，因为突然出现了一版与当时流行的马谭杨奚各流派都不同的《二进宫》，大家自然欢喜非常。那些年，我常以自己能唱带"四季花"的《二进宫》为豪，尤其是去天津演出，资深戏迷们对此津津乐道，甚至在演出结束返场时，都会大声喊："再来段儿'四季花'吧！"





京剧《二进宫》 我饰杨波 田慧饰李艳妃 董洪松饰徐彦召



京剧《二进宫》 我饰杨波

其实，“四季花”的内容与《二进宫》剧情并无直接关联，更像是票友玩家的发明，与下棋、联句、斗茶一样，是展示文采风雅的作品。2014年，我向谭余收藏家李锡祥先生请教了一版现今看来最为完整的“四季花”，包含“琴棋书画”“渔樵耕读”“春夏秋冬”“臣不学”，其铺陈比拟，达到了形式上高度的美感。比起我们十分熟悉的京剧套路——水词儿，“四季花”很好地说明了京剧在鼎盛时期曾有大量的文人雅士捉笔，同时他们又长于音韵，写出来的典故易懂又好唱。

到了今天，“四季花”早已不是秘本，也就没有了非唱不可的必要。这些年我演《二进宫》时，一定要先征求演徐延昭的花脸演员的意见，看他要不要唱花脸配套的“臣难学”来对应，若是不要，我便也不唱，否则不免有卖弄之嫌。只管自己唱过了瘾，花脸和旦角演员在台上“尬”在一边，也难受得很。



京剧《二进宫》 我饰杨波

26 孙岳老师

在我的众多师承中，有一位老师非常可爱可亲，他就是孙岳老师。孙老师是上海人，他的父亲孙钧卿老先生是沪上著名的谭派票友，曾经以九十高龄登台演出老生靠把戏《定军山》，被京剧界传为佳话。孙岳老师早年毕业于中国戏曲学校，曾是中国京剧院的头牌老生，更是谭余一脉造诣深厚的艺术家。1995年，王梦云校长把孙老师请回上海，给我说《四郎探母》和《乌盆记》两出戏。

孙岳老师和王思及老师两家是世交，两个老朋友共同教一个学生，自然愉快和谐。《四郎探母》是一出大戏，孙岳老师演过无数场，又曾得谭富英先生亲传，舞台经验极为丰富。当时我还是一个四年级的小学生，能够独自一人将全本大戏从头演到尾，是极大的挑战，校长和老师们都对我寄予厚望。

孙老师嗓音特别透亮，吐字特别清晰，唱法大方明快，绝无忸怩作态，尤其在很多小腔小擞的处理上格外细腻。在给我们说戏的时候，示范多于启发，很喜欢带着我们唱、念，多于细抠个别字眼。我一下子就明白，孙老师是个好角儿，但教学经历可能不多，因为这样的教学方式，老师会非常辛苦，作为学生的我们却特别开心，因为模仿毕竟比自己领悟要省力很多。

每个午后，我们在孙老师的宿舍里上课，一下午三个半小时，老师满宫满调带着我们唱，一遍又一遍，不厌其烦，一下午的西皮正宫调，课上完了，孙老师的嗓子也哑了。嗓子对京剧演员来说就是命根，就是本钱，那时我们年纪小，不太能想象老师们的辛苦，到现在自己做了老师，时时教学、讲座，才切身体会到他们的不易。

孙老师师从谭富英先生，也深受李少春先生的影响。少春先生是杰出的余派传人，晚年曾提出并实践了老生字音字韵吸收北京音的艺术理念，在他的很多作品中都能听出这一改革的痕迹。孙老师在传授《四郎探母》的过程中，也贯彻了这一理念，不少字做了北京音的处理，诸如“将杨字拆木易匹配良缘”的“杨”，“杨延辉有一日愁眉不展”的“愁”，“萧天佐摆天门两国交战”的“门”，等等，均处理成低腔。

之后数年，我接触到别的老师，各有不同的唱法，而我们学的孙岳老师的版本，也许不是最传统的，但却是一个有着鲜明个性的版本。现在《四郎探母》也是我的常演剧目之一，这些唱法也刻成了标签，成了烙印。1995年的夏天，我在上海天蟾舞台首演了全本《四郎探母》，一人到底。看看演出时间，掐指一算，刚好碰到生理期，为了不影响演出，特意到爸爸的医院配了延后经期的黄体酮来服用，保证了首演的顺利。

二十多年过去了，这段经历至今难忘。王校长精心安排，孙岳老师倾囊相授，童强老师协助排练，思及老师忙前忙后招待亲友看戏，所有人都很高兴。一个学京剧的学生，有了点滴的进步，都会牵动着那么多老师、艺术家们的心。孙老师和思及老师如今都已离世，但是我依旧行走在学习和传播的道路上，还在为当年的心愿努力，让余脉代代相传。

27 演戏常带三分生

2018年的“余脉相传”京剧传统骨子老戏展演，在9月8日帖演了《搜孤救孤》，向七十一年前孟小冬先生的广陵绝响遥遥致敬。这是我少年时代学得比较瓷实、演得也比较多的一出戏，早在还未进戏校时，每天就听着孟先生的磁带入睡。入校之后，能给王思及老师从头至尾背念一遍《搜孤救孤》的全剧，一人分饰多角，引得思及老师哈哈大笑，连声夸赞：“你小子真行！”

就是这样一出戏，我经历了很多个学习阶段，从余派启蒙老师范石人先生的介绍入门，到入校后王思及老师一点一滴的传授，到后来朱秉谦老师在身段表演上的启发引领，再到孟先生的弟子蔡国蘅先生的详细解剖，以及向张学津老师学习了马派《赵氏孤儿》，为《搜孤救孤》在日后的进一步理解和呈现提供了极佳的依据。在2010年，我改编复排了“墨本丹青”版《赵氏孤儿》，将《搜》和《赵》在剧本和唱念方面都做了调整融合，这个剧目也成了我的一出代表性作品。

《搜孤救孤》虽属唱功戏，但在表演上，和很多安工老生戏一样，并不简单，尤其是“褶子”的扮相，因清简而更难把握。

记得第一次彩排《搜孤救孤》，是1993年，在文化广场的二楼排练厅，思及老师给我化妆勒头。那一天有好几组同学都要彩排，所以我只排了“大堂”“法场”两场戏。司鼓的是董义恭老师，操琴的是钱镇威老师（后来成了专职鼓师）。这位董老师不是之前提过的董佑文老师，而是上海戏校的在编鼓师，生性特别内敛，不言不语，也不太擅长给学生说戏。

“大堂”一折中，程婴一个“水底鱼”出场，规定要在这个锣鼓节奏里完成出场亮相、带心事的行走、两个搓步、边走边看目的地、到达公堂下决心、托髯口跺脚等动作。那时刚刚学会身段脚步，也不太听得懂锣经，更别谈踩着锣鼓点进入剧情了，基本上就是依葫芦画瓢，还画得半生不熟的，慌忙中规定动作一个都没完成到位。

董老师手里功夫好，打的节奏特顺溜，一个“水底鱼”打完，抬头看我：妈呀！那小孩儿才走了一半的路程！董老师急中生智，赶紧加了“撕边一锣”，才把我送到台口。后来在不断学习京剧音乐的过程中，越来越发现“锣鼓”的重要性，它自成体系，言之有物，既能用节奏讲述故事，也能以最恰当的语言表达各种情感。

“公堂”一折，程婴背对着观众唱二黄导板“白虎大堂奉了命”，之后的回龙唱词是这样的：“都只为，救孤儿，舍亲生，连累了年迈苍苍受苦刑，眼见得两离分。”第一次彩排时各种慌乱，以至于漏唱了“舍亲生”，从“救孤儿”直接接到了“连累了年迈苍苍受苦刑”去了。

彩排结束后，别提多怄气，这出戏早已熟悉得倒背如流，居然还会忘词！后来发现了一个规律，越是熟悉的戏越容易忘，反而是新学的戏，不敢怠慢，认真背练，出纰漏的机会倒是不多。彩排后思及老师对我说：“演戏得常带三分生才好！”

拿着《搜孤救孤》这出戏我参加过“新苗杯”少儿京剧大赛、“央视青年演员大赛”“梅花奖”等各种比赛，也参加了各种各样的纪念和汇报演出，一路从孩提走到中年。

28 戏班规矩

前日在《圆桌派》访谈节目中，和王蒙先生、梁文道先生、窦文涛先生聊天，讲到京剧行的“戏班规矩”，勾起了我的许多回忆。没有人生来懂规矩，也没有人专门教规矩，我们得到的那些所谓“规矩”的训教，无一不是在长年累月的实践中一点点学到的。很多外人说京剧行业水深，大概就与这些规矩有很大的关系。这些规矩不成体系，甚至没有规律，更没有任何机制来规范，真是可以用“一言难尽”来形容。

比如说，在一个戏班里，不论谁是角儿，多大的角儿，都不能随便坐在衣箱（即放置行头的箱子）上，能随便坐的只有“丑行”。因为梨园界的祖师爷李隆基爱好丑角，自己常画一个丑角脸谱上台票戏，由此丑行便成了等同于戏班祖师爷的地位，尽管上台多以配角为主，但这个行当在戏班的位置非同一般。

再比如，台上用的喜神（道具婴儿），在台上是个道具，下场以后它必须是面朝下安放，不得随意摆弄，更不能对它做出任何亵渎的举动。还有，演出过程中如果文武场面出现意外过失，或有某个小闪失，演员不能扭头看乐队。这个时候看一眼等于“骂街”，是对场面人员的不恭敬，可以导致乐队罢工。至于尊师重道、戏比天大这些规矩，就太宏大太著名了，如此种种不胜枚举。

我出身于普通的外行家庭，血脉里并无戏曲基因。早年刚接触京剧的时候，全然不知道该如何面对师长、同行和观众。长辈们会说一些要特别注意的规矩，例如学戏的时候，老师站着，学生绝对不许坐着，这个规矩到今天我也严格遵守着。

记得有一年，戏校和京剧院联合举办了一场演唱会，前面安排几个戏校的学生演唱，后面是京剧院的老师们压轴。那天我开锣清唱，上场前没注意看节目单，对后面要上场的演员和表演唱段一无所知，第一段《珠帘寨》，三个“哗啦啦”唱得满宫满调，博得全场戏迷的喝彩，观众大呼“再来一段”。主持人见状便伸手一拦，将我留在了台上。清唱返场是特别常见的情况，既表示演员受欢迎，也可以借机和观众互动，拉近距离。

但返场的规矩是必须要知晓后面同行当的演员要唱什么，绝不能“刨活”。偏偏那天我挑了一段《搜孤救孤》的“白虎大堂奉了命”作为返场段子，没想到后面有一位老生演员原本打算唱这一段，听到我刨了他的活，便起身愤然离开。等我下场才知自己犯了一个大错，而这位老师已经提前离开，连道歉的机会都没有。当时我羞愧难当，无以言表。多年以后，才有机会与这位老师见面，非常诚恳地向他致歉，说明了我本无恶意，是在不知情的情况下冒犯了他，请求老师的原谅。当然，是一笑泯恩仇了。

这就是吃一堑长一智，从此以后，凡接到演唱会邀约，我必会先问清主办者，老生还有哪几位，分别唱什么段子。到达演出现场后，首先查看节目单，杜绝类似伤人伤己的事件。这样的故事，在我的成长历程中时有发生，每个“当下”也感到委屈，但时过境迁回头再看，正是这些磨炼，成就了我的周全。

29 扮戏的讲究

在京剧清音会的演出中，我常常会请一位老生演员和勒头师傅，展示京剧老生化妆、勒头、穿行头的过程，每每到演员的眉毛被吊起来的一瞬间，全场观众都会发出惊呼，并议论纷纷。我猜测，台下大部分可能是新观众，我们的推广，已经有效地吸引了之前从未看过京剧的人。其实，京剧里的化妆，是塑造人物非常关键的部分。在戏校里，除了学戏，还有两堂非常实用的辅修课，一堂是“化妆”，一堂是“锣经”。上课的老师就是平时给我们穿衣勒头的舞美队老师，和为我们伴奏的乐队老师。传授的经验，绝无纸上谈兵，全都是舞台上实用的经验和要领。

先说说化妆课吧。戏校二年级就开了这门课，那时大家都还没扮过戏、上过台，所有人对后台化妆箱里的器物充满了好奇：摆列齐整的勾脸毛笔、色彩丰富的各种油彩，还有已经发了旧的粉刷粉扑、长短不一的黑色眉笔……用这些小工具往脸上涂涂抹抹，最后竟然就会呈现出一张张不同行当、角色的脸谱，真的是非常神奇。

老师教我们，第一步是抹底彩，生和旦的底彩用色不一样，生行偏深偏黄，旦行偏白偏粉。这当然也是根据现实情况设计的，男性的皮肤一般都会比女孩子粗一点、黑一点，搬到舞台上也非常自然。小生行当使用的底彩颜色，介于老生和旦角之间，因为表现的是没有完全成熟的男性，英气里带点脂粉气，需要演员自己“特殊订制”。

第二步是上红色油彩，从眼眉到脸颊，由深至浅渐变。开始学的时候，总掌握不好深浅的比例，要不太红，要不太浅，要不就不匀。我们拿着老艺术家们的剧照比对，觉得他们并没有浓妆艳抹，看似几笔轻轻的勾勒，却分外传神，再看看镜子里的自己，感觉差距很大。

常听老师们说，衡量一个演员是否“开窍”，先得看他会不会扮戏。在今天的演员中，我最喜欢大武生奚中路先生的扮相，不论俊扮还是勾脸，都是非常适宜又好看的。

此外还有一个重要步骤，就是在额头上打“蜡扦”（也叫“冲天炮”）。下面宽，上面窄，也是由深至浅渐变。这个符号代表男性英俊挺拔，有阳刚气。有些老生角色不用“蜡扦”，而是打一个像彩虹一样的“过桥”，很多“马（连良）派”角色都会用“过桥”代替“蜡扦”，显得华贵有身份。

眉毛和眼线是妆面的最后一部分。我们看以前的老剧照，老生基本是“清水脸”，只会稍稍加粗一点眉毛和眼梢，用的也不是我们今天使用的黑油彩，而是“锅烟子”，看上去有亚光的效果，与皮肤贴合，比较自然。

京剧舞台上究竟是什么时候开始“进化”成用黑油彩画眼眉的，不得而知。在化妆课上，老师反复强调：眼眉的角度，要为之后的勒头留出余地，切不可画得太翘太长。因此，吊眉勒头是对妆面的补充，也是扮戏中非常重要的一个环节。勒头要勒出“月亮门儿”，就这一把“月亮门儿”是最难的，我直到今天也没有掌握到位。

化妆课里，还包括穿彩裤和厚底。也许有人要问，不过是穿个裤子和鞋子，难道需要技术吗？还真需要。彩裤和普通裤子版型不同，裁剪也不同，特别肥大，一般称作“缅裆裤”，套上以后左边压到右边，系上小带，裤腿系在小腿肚子上，穿上厚底靴自然垂下。穿厚底也很有意思，把靴子套上，必须要勾起脚面，绑上小带，最后才能把厚底的靴帮翻起来。这一系列动作，在一开始学习的时候，常常搞不清楚，后来上台次数多了，掌握了要领，也就成了熟练工。

大多数观众很少有机会去后台，所以京剧演员上妆穿衣的过程显得尤其神秘。京剧是角儿的艺术，但角儿在舞台上大显光芒的瞬间，

绝离不开整个团队的支持。后台看似紧张嘈杂，实际上每一个人都各司其职，井井有条，蕴藏着森严的戏班规矩、默契的行当分工。这样的艺术，值得研究，值得尊重。

30 砌末

砌末，就是京剧的道具，泛指在戏曲演出当中所用到的大小道具和一些简单的布景。它和今天我们一般意义上的舞美还是有很大区别的，以齐如山先生总结来说，砌末就是指戏箱里面永远常备的那些物件，不像现在编一出新戏，必须得重新制一堂舞美用品。

在传统的京剧戏班里，砌末的名目很多，大致分为四类：第一类是兵器，在班里把兵器叫作“把子”，或者刀枪把子，就是刀、枪、剑、戟、斧、钺、钩、叉、镗、棍、槊、棒、鞭、锏、锤、抓、拐子、流星，还有弓箭、盾牌等，得有70多种。这些舞台上用的兵器，主要的材料是竹子、木头、藤杆，做上精美的装饰、雕刻。还有一些特殊角色，用的是专属兵器，像关羽用的青龙偃月刀，张飞用的蛇矛，赵云用的枪，吕布用的方天戟，孙悟空用的金箍棒，等等。

第二大类叫作仪仗，通常在皇帝、贵妃、太子、公主这些角色出场的时候用作导从，造型是相当的华贵。

第三大类叫作宫廷官府用具。这类我们戏台上用得特别多，比方说香炉、圣旨、朝板、令箭、硬轧、醒木、签筒，以及各种各样的刑具，比如林冲发配的时候戴的木枷、苏三起解时戴的鱼枷，都属于这一类。

第四类就是生活用具，包括文房四宝、茶具、酒具、灯笼、烛台、各种各样的扇子，以及马鞭、船桨、车骑，等等。

第五大类砌末叫作景物设置。虽然传统京剧中基本没有什么写实的布景，但是有抽象化的景片，比如说城门、山、桥、帐子，都属于

这一类。

齐如山先生在总结京剧表演的规矩时说，“处处事事都要模空，最忌像真，尤不许真物上台”，就是特别不允许真东西上台。因为京剧的表演处处都有舞蹈的美感，骑马有骑马的“舞”，乘轿有乘轿的“舞”，坐车有坐车的“舞”，如果把真马真轿真车抬到舞台上，那演员的表演就没有意义了。所以，在京剧舞台上，骑马就用马鞭，文的角色用三个穗子的马鞭，武一点的用四个或者五个穗子的马鞭，怎么上马、怎么下马，都有一定的规矩和姿势。如果要表现坐车，就用车旗，样式非常简单，就是用两面旗画成车轮的形状，在台上有车夫一手拿一个车旗，坐车的这个角色在两幅车旗中间站着，角色往前走，车旗就跟着走。

在戏台上用得最多的砌末，就是桌子和椅子。桌子可以代表很多事物，比如说喝茶的时候，这桌子就是个茶几，摆上酒杯便是饭桌，放上笔墨纸砚就是公案，放上香炉便是香案。再比如说，要是登高，那它就是个高台；要是上楼了，它就是个楼梯；要是上山了，桌子就变成山；翻墙了，就变成墙了。就是完全可以根据不同情节的需要，把它任意变换成你想要它变成的东西。椅子也有很大的功用，把椅子放在桌子的后边，叫“大座”，通常在坐朝、坐堂，在办公室里，都是搬大座。有时候就是家人之间闲谈，朋友来拜访，那就把这个椅子放在桌子的外面，看上去就没有那么隆重，比较轻松家常。如果是夫妻两个人的日常对话，那两把椅子分别放在桌子的两边，我们叫放一个“八字”，坐的方位是男左女右。如果家里有个客人来，那么主人一定要把左边的大座让给客人，所以是客左主右。

了解了这些门道，大家在看戏的时候，就知道我们为什么要这样走位，不停地“搬椅子”了。

31 武打的“套路”

京剧的武打有很多门类，最常见的一种，就是演员手里拿着刀枪，我们行话叫把子对打。按照武打的性质来区分，有战场上的正规交战和平常的打架斗殴；按武打的形式来分，有马战和步战；按兵器来分，有长兵器对打，有短兵器对打，有长短兵器对打，还有空手格斗。

正规的交战，也就是战场上的较量，一般都要骑马。开战之前，要先摆阵势，两方的首领将军互相对话。他们对话的内容不外乎是“马前来的敢是某某”“正是”“归顺孤家，饶尔不死”之类的话，完了一言不合“放马过来”，就开打了。那么必有一方打胜，一方打败，在经过了一场场的激战以后，打败的那个就摆一个招架或者逃跑的姿势，然后下场，叫作“败相”。败者亮一个败相，胜者就做追击、取胜的姿态，等败者下场后，胜者就会拿着兵器挥舞一阵，表现耀武扬威的感觉，表现自己心中的喜悦、得意。京剧艺术会把这个过程加以美化、夸张，变成了舞蹈，这就是一种程式化的“套路”。

京剧武戏的设计很有趣，比如我们经常看到一伙人在这边打，打了一通下场，另一伙人又上来接着打，这样分成好几组接连不断。这与我们现在看动作片、武打片里的拍摄方法特别接近，一个镜头里这几个人在打，然后告一段落，又看到另外的一堆人在打，镜头就换到另一个角落里去，而我们的舞台其实就起到了镜头的作用。还有一些特别的武戏，是表演在黑暗中打斗的场面，比如《三岔口》。台上的大灯都亮着，底下观众对演员的一招一式看得清清楚楚，但剧情里这两个角色互相是看不见对方的，所以演员会做大量“摸黑儿”的动作，并且眼神绝不会交汇，观众一看就明白是怎么回事了。而且正因为“看不见”，他们可以用形体制造很多笑点。

还有一些特别的，比如在水里开打，演员们不仅要表现在对打，还要时不时地做出一种游水、潜水、浮水的动作，比如群武戏《雁荡山》，还有我们比较熟悉的《白蛇传》，都有水斗的场面。

还有一类叫作“打出手”，也就是踢枪。在京剧里，兵器脱手扔出去就叫“出手”。打出手不仅可以用脚踢，还可以用兵器来拨打，这种表演一般都发生在神仙妖怪斗法的情节中，因为他们手里的不仅是兵器，有时候还是法宝。猴戏里也有出手，是为了显示孙悟空的猴性，比如《闹天宫》，大圣和神仙罗汉斗法，夺过对方的法宝兵器，随手丢来丢去地玩，这也是一种出手。

还有一类比较特殊的，就是人和动物对打，比如《武松打虎》。当然这个老虎也是由人来装扮的，京剧把这种人装扮动物叫作“钻形”，装扮老虎就叫钻虎形，扮龙的就叫钻龙形。这类角色很不好演，并不是说跑出来让武松打一顿就行了，它有很多技巧，光翻跟头就有小翻、虎跳前扑、踝子、蛮子。这些都是行话，翻译过来就是侧翻、空翻、单手翻、前空翻、后空翻，有360度、720度，等等。

很多刚刚接触京剧的观众，特别是小孩子，最喜欢看翻跟斗、开打的戏。前辈的艺术家们说，京剧发展最高的级别就是武戏。如果武戏的从艺人员多，武戏剧目蓬勃发展，武戏的角儿争先恐后地出现，那么可以说明京剧很有市场号召力。京剧武打不同于唱念，很难被普通观众和爱好者学习，所以从这个角度来讲，武戏演员的成才率更低，他们的辛苦也更值得大家关注。武戏和其他的表演元素一样，也需要我们走进剧场，亲自去听、去看，才能够真正地了解，领略到武打艺术的魅力。

32 音乐与唱念

音乐是京剧艺术形式中非常重要的一个组成部分，分为声乐和器乐两大部分。声乐就是唱腔和念白，器乐就是文武场面，包括锣、鼓、弦、曲牌以及演唱的伴奏。

中国戏曲分为曲牌体和板腔体，昆曲是曲牌体，京剧属于板腔体。当然，京剧音乐也借鉴了很多其他剧种的曲牌，但主要还是西皮和二黄。西皮腔据传是在明末清初受到山西和陕西梆子的影响，在湖北襄阳以及武昌汉口这一带，和当地的小曲小调相结合，逐渐形成的。所以西皮跳跃起伏比较大，音乐风格比较刚劲有力、活泼明快，长于叙事，具有北方音乐的性格。关于二黄腔的来源，到现在没有一个准确的定论，大体上是从安徽的四平腔吹腔当中提取，在长江中下游的安徽、湖北、江西等地区逐渐发展形成的，曲风相对圆润流畅、平稳柔和，具有南方音乐的特性。

除了西皮和二黄，还有一些其他的腔调，比方说吹腔、高拨子、四平调，南锣、柳子腔，花鼓调，等等。这些腔调都不属于西皮二黄的范畴，但是在我们京剧的音乐当中也经常出现，比如《贵妃醉酒》就是大段的四平调，老生戏《徐策跑城》就是高拨子。另外，京剧剧目有很多都是昆腔，比如《林冲夜奔》《石秀探庄》《游园惊梦》《钟馗嫁妹》，这些都是昆曲的剧目，但京剧演员也唱。所以有句话叫“京昆不分家”，对于那些既能够演昆曲还能够唱京剧，既能够演武戏也能够唱文戏的演员，有一句称赞，叫“文武昆乱不挡”。

说到念白的音韵，虽然京剧吸收沿用了昆曲的曲韵，但后来还是有很多复杂的其他语言元素融汇其中，早期是以湖广音、中州韵为基础，后来在北京扎根以后，受北京音影响非常大。这与行当也有密不

可分的联系，比如老生、青衣的唱念一定要遵循湖广音、中州韵的特点，但花旦、丑行等可以说京白。京剧的声调也比普通话丰富，除了阴、阳、上、去四声之外，还有“入声”，发音时需要短促的收尾。很多方言都有这个声调，比如江南的吴方言、广东的粤方言、闽方言、客家方言等，都延续了古音。除了入声字，京剧还有尖团字、上口字。

京剧的唱词需要合辙押韵，有十三道辙口，分别是摇条辙、发花辙、人辰辙、由求辙、乜斜辙、姑苏辙、江阳辙、怀来辙、中东辙、一七辙、言前辙、灰堆辙、梭波辙。每个辙口有属于自己的最佳发声部位，我们最初学戏练嗓子，不是先学具体的唱念，而是通过练辙口来寻找发声部位。

京剧的器乐也很丰富。中国古代器乐按照材料，分为金、石、丝、竹、匏、土、革、木，京剧里常用的是金、革、丝、竹。京剧的乐队叫“场面”，分成文场和武场，就是今天的管弦乐和打击乐。文场音乐用丝竹，就是京胡和笛子，主要用作伴唱；武场音乐用金革，就是锣和鼓。京剧的锣鼓经也很有意思，可以在各种剧情中准确地表达故事情节的发展，以及人物内心的活动。比如说出场亮相的时候，可以是大锣的四击头，也可以是小锣帽子头；从一个地方走到另外一个地方，就打一个冲头，加上“水底鱼”；表演很快的节奏，就打急急风；表现一个人心里很乱，就打乱锤；要开唱了，可以是纽丝，可以是长锤，可以是导板头子；一出戏要结束，会打一个固定的尾声，是由唢呐和锣鼓一起来完成的。观众听到这里，就知道戏要散了。

33 叫好

京剧的叫好，并没有一定之规。最早的时候，看戏本不必叫好，但后来叫好的人多了，慢慢就成了一种习惯。到了现在，好像看京剧不叫好，就显得有点外行，会叫好的戏迷，在剧场总有点优越感。很多人不叫好，不代表不爱戏，可能是因为害怕自己叫错，或者声音没控制好，影响舞台上演员的表演。其他现代的、西方的艺术形式，比如交响乐、芭蕾舞，就没有叫好一说，只要在一个章节结束后鼓掌致意就好了。那么京剧为什么要叫好呢?

我们用最简单的一句话来归纳，就是因为角儿愿意听到叫好。台下有人喝彩叫好，可以实时帮助演员提高精气神，叫好是为了辅助演员的表演。除此以外，叫好还可以让观众参与表演，用这种方式互动，来获得愉悦。在京剧剧场里，大家会感受到非常热闹的气氛，演的人和看的人在这个过程中都得到了欢喜，这就是叫好最大的价值。

通常来讲，看戏的观众有这么几类：第一类就是专门看表演的，我们叫看做工的。这些观众大部分是现代戏剧的观众，欣赏习惯会受到话剧的影响，对语言、脚本、动作、表情特别在意。第二类是听唱功的观众。这是标准的京剧观众、资深戏迷。他们的关注点不在剧情，只在唱腔技巧，很多人自己还会唱两口，所以每一出戏都能捕捉到核心唱段，然后跟着一块唱，听到特别精彩的地方就会叫好。还有一类观众，专门看演员的扮相。他不是很在意演员唱念做打的技术，只要这个角儿扮相漂亮，他就喜欢。还有一些观众专看武戏，不管什么行当，武生、武旦、武花脸、武丑，最喜欢群武戏。还有一类就更特别了，专门来看琴师，专门给琴师叫好。反正不管来看什么吧，都能证明京剧既是角儿的艺术，也是集体合作的艺术。

看戏叫好其实还是有点诀窍的。比如说一台戏大幕拉开，头路角儿也就是领衔主演出场的时候，我们通常要给他一个碰头彩，这是一个必叫的好。如果一个角儿今天第一次出场没有得到碰头彩，那就是栽了。接下来在演唱的过程中，有一句特别大的腔，比如《击鼓骂曹》“谗臣当道谋汉朝”，一个西皮导板，从幕里面一直唱到台口，观众一定要叫一个大好。下来是原板，有一句“手中缺少杀人的刀”，我会把“杀”这个字拖长音，拖个八拍，这个设计干什么用呢？就是为了让观众叫好。总结来说，拖长、拔高、复杂的唱腔将要结束还未结束的时候，观众就可以叫好了。还有就是一段唱结束的时候，一般也有一个礼节性的叫好。

除了唱，一些有难度的表演和特定技巧，也是约定俗成的叫好之处。比如《四郎探母》“出关”的吊毛，《断臂说书》“断臂”的吊毛，还有《托兆碰碑》里杨老令公耍大刀花的亮相、《桑园寄子》里邓伯道背着孩子时的髯口功、《卖马》里秦琼的耍锏，《击鼓骂曹》“夜深沉”的鼓套子，等等，都是需要叫好的。

武戏叫好的点就更多了，不管是单人技术、多人技巧，还是群武戏、打出手或者翻跟斗，都是可以叫好的。过程当中可以叫好，一大段技巧终结的时候更要鼓掌叫好。有时候打出手发生小意外，比如枪掉在地上了、宝剑入鞘没入进去，一般演员会再来一遍，再来一遍两遍成功了以后，观众的叫好往往比一遍成功的还要热烈，因为大家比较心疼演员，知道在巨大压力下的成功更是来之不易。

还有的老戏迷叫好喜欢“加塞儿”，就是明明不应该在这个地方叫，但他愣是塞得进去。这时候别的观众就会向他投去羡慕或者异样的眼光，叫好的人会非常得意，因为他会觉得自己比一般观众都懂戏。

还有一类观众专门奔着琴师叫好，每到琴师拉花过门儿的时候就喊好。在京剧胡琴界曾经出现过一个大神叫杨宝忠，是杨宝森先生的

琴师。他“神”到什么程度呢？一般的琴师、鼓师都在开场前就坐在乐池里准备好了，而杨先生不一样，他的进场路线和角儿一样，从上场门上场，再走到下场门乐池里，所以他出场的时候观众会给他一个碰头彩。这种情况，只有杨宝忠先生一个人能够办到，因为他的琴艺实在太出众了，可以说杨宝森先生创立的杨派老生艺术里，杨宝忠的胡琴占了非常重要的比重。直到今天，在京剧舞台上专门拉老生的京胡，基本都受过杨宝忠先生的影响。我们也可以透过这样一个现象了解到，京剧唱腔体系的完善，是演员、琴师和鼓师共同来完成的，每一个开宗立派的宗师，身后都有一个非常强大的伴奏团队。

相对来说，好像男性观众叫好比较自然，女性大多容易害羞，调门太高也不合适。今天的剧场女观众是越来越多，随着观众结构发生变化，叫好的方式也发生了变化。不管什么样的叫法，只要知道看戏的节骨眼在哪儿，在哪儿叫好最舒服也就行了，最重要的是台上台下融为一体，宾主尽欢。

京剧其实很好玩

《赵氏孤儿》

一、历史悠久的故事

《赵氏孤儿》是一出大悲剧，故事来源于《左传》，丰富于《史记》，到了元代纪君祥著有杂剧《赵氏孤儿大报仇》——这个名字现在听起来还是很现代的——明代有徐元的《八义记》传奇。所以在中国的文学和戏剧历史上，《赵氏孤儿》是一出非常重要的剧目，与《窦娥冤》《桃花扇》《长生殿》并称为中国四大悲剧。这出戏在元杂剧的基础上，被改编成秦腔、梆子、豫剧、昆曲、越剧、京剧，等等。甚至在18世纪，这个故事还被传到了欧洲，由伏尔泰把它改编成五幕话剧，叫作《中国孤儿》。

春秋时代，晋国发生了一场残酷的宫廷斗争，大将屠岸贾为了争权，害死了忠臣赵盾，并且残忍地杀害了赵家三百多口人，只剩下一个刚刚出生的婴儿，也就是赵氏孤儿，名叫赵武。赵家有两个门客，一个叫程婴，一个叫公孙杵臼。两人定下一个计策，程婴牺牲自己的亲生骨肉，公孙杵臼牺牲自己的性命，保全孤儿，程婴带着孤儿投奔屠岸贾门下，被屠岸贾收为养子。十五年后赵武长大成人，在大将军魏绛的协助下，赵武知道了自己的身世，擒杀了屠岸贾，为赵家报仇雪恨。这是一个关于道义的故事，在戏里面最深刻的矛盾就是小家庭的骨肉亲情和国家的君臣忠义之间的冲突。程婴是一个微不足道的小人物，但他却愿意以国家利益为重，勇敢献身，甚至是用自己的亲生骨肉去换赵氏孤儿，还背负着把孤儿抚养长大这样艰巨的任务，而且知道这个秘密的另外一个人公孙杵臼也死了，留下程婴独自含辛茹苦，受着所有人的指责辱骂，把孤儿拉扯成人。



京剧《赵氏孤儿》 我饰程婴



京剧《赵氏孤儿》 我饰程婴

在今天，可能好多人都不会理解程婴的做法，为了一个跟自己毫不相干的没有血缘关系的生命，居然愿意把自己的亲生骨肉献出去，从情感上来说真的是太残忍了。可是不管我们今天是不是认同这样的做法，中国的古代确实有这样的故事经常发生，除了赵氏孤儿，在京剧里还有《薛家将》的徐策法场换子，把孤儿抚养长大，最后协助他完成报仇，故事和《赵氏孤儿》如出一辙。我们在戏里不会对过去这些人的所作所为进行过多的评判，而是更注重如何来表现。通过戏里面的演绎，我们不难发现中国的古人特别注重的是身后的名誉，对生死看得比较淡。在戏里面程婴是一个义士，是一个正义的践行者，也有人认为他是一个疯子。另一个人物屠岸贾在戏里面是一个反面角色，一个冷血的暴徒，但其实他也是一个慈爱的父亲。也就是说，不管是正面人物还是反面人物，其实都有人性复杂的那一面。而在京剧

舞台上更为注重刻画的，是人物性格当中最最突出的那一部分特质，也就是脸谱化。观众也比较习惯了脸谱化，比如在我们看戏的时候，一眼就能认出这是好人、那是坏人，这就是中国人看戏的一种审美习惯。

二、《搜孤救孤》与《赵氏孤儿》

京剧舞台上这个故事先后出现过很多个版本，较传统的是《搜孤救孤》，主角是公孙杵臼。

到了谭鑫培先生，就把程婴变成了第一主角，也为这出戏最后成为谭余一脉的代表作打下了基础。余叔岩的十八张半唱片当中，就特别收入了《搜孤救孤》的两段唱腔，后人都知道余叔岩《搜孤》唱得好，但是很少有人看过他这出戏。在余叔岩众多的弟子当中，有一个不得不提到的人物就是女老生孟小冬。孟小冬先生在1947年上海杜月笙做寿的义演当中，演出了两场《搜孤救孤》。作为余派的正宗嫡传，当时这两场戏可以说是万人空巷，不仅仅是一票难求，很多听众因为买不到票，就到店里去买半导体听直播，连半导体都脱销了。演员阵容也是非常的豪华：由裘盛戎出演屠岸贾，赵培鑫演公孙杵臼，魏莲芳演程妻。当时台前幕后站满了人，大家都要一睹余派正宗嫡传的风采。后来据谭元寿先生回忆，当时十九岁的他和他的父亲谭富英先生都在现场观摩了这场演出。演出结束以后，谭富英先生非常感慨地说：“小冬演得这么好，以后这出戏咱们就不演了吧。”可见当时孟小冬这出戏是既打内又打外。



京剧《赵氏孤儿》 我饰程婴 顾亮饰公孙杵臼



京剧《赵氏孤儿》 我饰程婴 吴响军饰韩厥

另一个伟大的版本就是1959年马连良先生创排的《赵氏孤儿》。马连良先生根据自己的特点，在传统剧目基础上进行了大幅度的改编，这出戏也成为最重要的马派代表作。有一句话说创新是最好的继承，从这个角度来说，马连良先生也许就是最好的余派继承者。马先生的小女儿马小曼老师跟我说过这么一件事：有一天余叔岩带着自己的徒弟们上街遛弯儿，经过一个戏园子，看见门口贴着马连良的巨幅海报。余先生跟身边的徒弟们说，走着瞧，将来就是他的天下。在后来的几十年里，马连良先生确实成为一个伟大的表演艺术家。他不仅是同时代的老生演员当中演出场次最多的一位，也是创编新剧目最多的一位，更是改革最成功的一位京剧大师。

马先生首先改编了剧本，丰富并完善了故事。同时，考虑到“栓角儿”，丰富了行当，使当时北京京剧院的谭富英、张君秋、裘盛戎几位大角儿都放在了这出戏里面，形成了一种众星捧月、强强联手的局面。马连良先生是一位非常全面的表演艺术家，他的念白和做工尤其

出彩，所以根据他个人的艺术特色在最后设计了一场“说破”，有一段“反二黄唱腔”加上成套的念白组成了这一段戏，可以称得上是情感和技术的完美结合。比《赵氏孤儿》更早的传统的老生戏里也有很多说破的情节，比如《断臂说书》里的王佐跟陆文龙就是完全用念白，《举鼎观画》里的徐策跟薛蛟就是完全用唱来说破。这两出戏分别运用了念白和唱腔来说破，已经成为成功的范本，对于当时的马连良先生来说，创作难度可想而知。后来这段反二黄唱腔“老程婴提笔泪难忍”也成为了马派的代表唱段之一。同时，这个版本还有裘盛戎先生所扮演的魏绛演唱的一段汉调“我魏绛闻此言如梦方醒”。当初在创排这出《赵氏孤儿》的时候，裘盛戎先生并没有很多的戏份，后来为了让魏绛这个人物形象更丰富饱满，就为裘先生特别创作了这段戏。就是因为这段唱使魏绛成了全剧当中的一个重要人物，而这段唱腔也被广泛地流传，到现在已经成为裘派花脸在清唱当中的必选曲目。

马派的《赵氏孤儿》粘头续尾，在前面讲了八个义士救孤儿的故事，八个义士分别是第一主角程婴、程婴的儿子金哥、屠岸贾的家丁祖麑、金殿武士提弥明、庄姬的侍女卜凤、禁军首领韩厥、大臣公孙杵臼以及为赵朔赴死的周坚。这些角色在戏里都被安排了重要的戏份，有非常精彩的表演和台词。屠岸贾吩咐祖麑说，今天夜里你去到赵盾府中，趁其不备将他刺死，老夫必有重赏。祖麑说您待小人恩重如山，小人赴汤蹈火万死不辞。屠岸贾威胁说，事若不成，你是休想活命。祖麑接到这个任务以后，就一路暗中跟随赵盾，却听到赵盾一个人在深夜里祷告天地。祖麑觉得这是一个赤胆忠心的老丞相，实在不忍下手。他非但没刺杀赵盾，还跟老丞相说是奉了屠岸贾之命前来行刺的。赵盾问他，听壮士之言，你深明大义，只是如果空手而回，想那屠岸贾岂肯与你干休啊？祖麑听赵盾这么说，就毅然决然地选择了触槐而死。赵盾向晋灵公参奏一本，说屠岸贾让刺客深夜行刺，希望主公能够将屠岸贾治罪。这个晋灵公是个彻底的昏君，说他有一条能够辨别忠奸的神犬，要放狗咬死赵盾。这时候提弥明勇敢地站了出来，一锤就将那恶狗打死，不顾安危地跟赵盾说：“老丞相你速速逃

走。”提弥明就被屠岸贾问斩了。之后韩厥和程婴有一场惊心动魄的对手戏，叫“盘门”，程婴从庄姬那儿救下刚刚出生的婴儿，放在了他的药箱里，在路上遇到了正在执行公务的韩厥将军。刚开始的时候韩厥只是例行公务进行常规的检查，但是发现程婴这个人神色慌张，引起了他的怀疑。韩厥让程婴把药箱放在地上搜查，没想到这个时候婴儿哭了起来，韩厥就问是怎么回事。这时候程婴只能实话实说，苦苦哀求韩厥：“我是个草泽医人，与赵家非亲非故，只因他全家被害，可叹这世代忠良，只留下这一条根苗，是我不顾生死前来搭救。今被将军看破，你若贪图富贵，将我献与奸贼，你请功受赏去吧！”程婴的这段话引起了韩厥的恻隐之心，他转过身去唱了一段西皮散板：“此人说话有胆量，句句打动我心肠，若将孤儿来献上，小小的婴孩也丧无常。大丈夫生在世间上，见义勇为理应当，韩厥今日将你放。”他跟程婴说你赶紧走。这个时候程婴去而复转，再次叮嘱韩厥说：“此事万万不可泄露。倘若走漏风声，我程婴一死无关紧要，倘若孤儿有一差二错，可叹赵氏三百余口冤沉海底！”听完这一番话，韩厥也选择了拔剑自刎。



京剧《搜孤救孤》 我饰程婴

屠岸贾进宫搜查孤儿无果，就把庄姬的侍女卜凤带回去严刑拷问。屠岸贾说：“我劝你说出实情便罢，如若不然，这里两旁的刑具都要用在你一个人的身上。”卜凤放声大笑说：“为了一个初生婴儿，大人竟这样大惊小怪，岂不可笑！”屠岸贾说：“你要说出实情，有享不尽的荣华，受不尽的富贵。”卜凤说：“婴儿已死，我无福享受你的荣华富贵。”屠岸贾反问她：“难道你就不怕死吗？”卜凤说了一句感天动地的台词：“虽死无愧！”每次演到这儿，台下的观众都会报以热烈的鼓掌。这几个人物把名誉、气节、道义看得比自己的生命还重要。

程婴和公孙杵臼二人都经历了这场宫廷斗争，他们很想为赵家保存唯一的血脉，两个人就想了一个舍命舍子的对策。《赵氏孤儿》和《搜孤救孤》当中都有这一场“定计”。程婴说：“我有一子名唤金哥，与孤儿般长般大。我将孤儿抱至仁兄家中，由仁兄抚养；你去出首，就说我程婴隐藏孤儿不献。那奸贼必然将我父子斩首，一来救了孤儿

的性命，二来救了全国的婴儿。仁兄，你看此计如何？”公孙杵臼反问他：“这抚孤舍命，何难何易？”程婴想了一想说：“自然是舍命容易，抚孤难哪！”公孙杵臼说：“着哇！愚兄已是风烛残年，倒不如你将舍命之事让与愚兄了吧！”就这样，程婴跑到屠岸贾处假意告发，获得了屠岸贾的信任。在《搜孤救孤》的版本里，定计之后还有一场戏，就是“劝妻”和“法场”，在表演上也有很多的讲究。



京剧《搜孤救孤》 我饰程婴 陈宇饰屠岸贾

三、《搜孤救孤》的演

《搜孤救孤》作为一出正宗“余派”戏，余先生唱片中收录了“娘子不必”和“白虎大堂”两段唱，足见此剧具有一定的代表性，加上孟小冬先生1947年版本的留世，更为《搜孤救孤》剧戴上了光环。这本是一出安工老生戏，以唱念为主，我个人经历过几个学习阶段：入校开蒙时期以《搜孤救孤》为重点，王思及老师是调教唱法的高人，针对

《搜孤救孤》剧的唱腔对我进行严格的规范和指导，也为我打了比较扎实的基本功；之后又向张学津老师学习了马派的《赵氏孤儿》，是一个故事的两个版本，《赵氏孤儿》脱胎于《搜孤救孤》，同时又拓展了《搜孤救孤》，加重了剧情和表演，也丰富了行当角色。那些年，我几乎穿插着演出《搜孤救孤》和《赵氏孤儿》，前者是忠于自己所宗的“余派”，后者作为转益多师、拓宽戏路的必经之路，也给了我极大的滋养。八年前，我又将《搜孤救孤》和《赵氏孤儿》做了文本和表演上的融合，创排了“墨本丹青”版《赵氏孤儿》。这样的循环，经过了二十多年，有积累也有沉淀，回头再看《搜孤救孤》，似有“看山仍是山”的恍然一悟。这里的悟，更多的并不在唱，而在表演。

《搜孤救孤》全剧只有四场戏，分为“定计”“舍子”“公堂”“法场”。每场都应该有一个基本属性，也就是要带着规定的情绪进入每一场戏。“定计”一场，在“撞金钟”的锣经里上场，程婴紧缩眉头，表现出一筹莫展的困顿，来找公孙杵臼商议大计。“只因屠贼误杀赵家三百余口”的一段白口，既要讲得清楚明白，让观众听得真切，又要表现人物急切紧张的神态。在公孙杵臼问及“我那弟妹可曾应允哪”，程婴的回答既要表现心里没底，又怕做不了妻子的主在兄弟面前失了颜面，语气和眼神的配合尤其重要。“定计”一场的结尾是程婴唱两句二黄散板：“你我二人把计定，救孤的事儿我担承。”要表现出几个状态：一是有了公孙兄甘愿赴死，为救孤大计提供了重要支持，心里笃定了很多；二是要回去打动妻子是否能成功尚未可知，因此下场时务必给观众留下背后的戏，要有凝重感，若有所思。

“舍子”一场，程婴面对妻子，再重复了一遍和公孙杵臼的对话，就容易引起观众的审美疲劳，那如何区分呢？语速和神态的变化就很重要了。一边观察妻子的变化，一边把话递过去试探她的底线，在妻子紧抱怀中幼子说道“此事万万使不得”后，引出了千古绝唱“娘子不必太烈性”，并且跪地“哀求娘子舍亲生”。程妻恨得牙痒痒，骂道：“虎

毒不食亲生子，你比那狼虎狠十分！”传统戏中的套路之一，就是先说再唱，不行就下跪哀求，再说不通便要举刀杀人。杀也不是真杀，拿把菜刀在原地直跺脚，其实就是吓唬吓唬而已，但知道劝妻舍子难度实在很大，又曾在公孙杵臼面前夸下海口，所以顿觉郁闷。公孙杵臼随后来到程家，看到坐着生闷气的程婴，便知一二，还故意打趣：“先前说我那弟妹颇知大义，如今她为何不肯哪？”程婴歪着脑袋喘着粗气，听公孙兄这一反问，更加恼怒，拿刀就要抹脖子，被公孙杵臼夺下。虽然看起来程婴是真生气，但实际上也体现了两个男人心照不宣的默契，最后兄弟二人双双跪下，才得到程妻的勉强应允。这一段表演其实很惊心动魄，在舞台上用的是“二黄散板”来唱，衔接锣鼓大部分是“快纽丝”“凤点头”，处理不好容易“温”，对文武场面的要求很高。京剧的高级，也在于极其严苛缜密的分工与协作。



“公堂”一场，是全剧的高潮，核心唱段是“白虎大堂奉了命”。程婴在“水底鱼”中出场，边走边思索，一抬眼到了，托髯口，一跺脚下定决心进去告发。见了屠岸贾，念大段白口“小人与公孙杵臼旧有八拜之交”。念的时候有两种跪法，一种是面朝观众，一种是背朝观众，依今天观众的喜好习惯，面朝观众能让大家看到表情变化，念白也听得更真切，当然面朝观众效果更佳。但据看过孟小冬先生1947年演出现场的观众回忆，孟先生是背朝观众的，背后都是戏，想来都觉得很精彩。

“法场”一场以唱功来表现，这场戏是马派《赵氏孤儿》中没有的，也是谭余版本的一大特色。后来在我的“墨本丹青”版中增加了“法场”，就是因为唱腔非常突出，值得保留。其中有两句散板：“迈步儿来在法场中，只见孤儿与公孙。”其实此时公孙杵臼怀里的孩子并不是赵家的孤儿，而是程婴自己的亲生儿子，因此在唱这一句“只见孤儿与公孙”的时候，是一语双关，戏里有戏，唱的是“孤儿”，心里想的是“我儿”，这就在表演上多了一个除了唱腔以外的把手。传统骨子老戏有它的程式化，但不代表是刻板僵化的照葫芦画瓢，所有内心情感一定有与之匹配的外化手段来表现，戏曲艺术的宝贵之处，也就在于此。

《朱砂痣》

一、完璧归“吴”

《朱砂痣》是一出著名的谭派剧目，又叫《天降麒麟》《行善得子》。故事讲的是双州太守韩廷凤因战乱遗失了唯一的亲生子，夫人伤心过世，所以经媒人介绍打算另娶姜氏。新娘子过门这天，韩廷凤发现女子哭哭啼啼，问起情由，才知道女子是因为自己的夫君吴惠泉身染重病，又没有钱医治，不得已才卖身救夫。韩廷凤生了恻隐之心，赠送银两，把她送回家，使他夫妻团聚。吴惠泉登门拜访，知道韩廷凤求子心切，为报恩，就去外地买了一个男孩送给韩廷凤。韩大老爷一见非常高兴，就问起男孩家里的情况。最后验得这个孩子左脚上有一颗朱砂痣，才认出他就是自己十多年前因为战乱走散的亲生儿子韩玉印，父子得以重逢。

这是一出底色忠厚的伦理古戏，包含两个主题：第一是做好事不求回报；第二说的是遇到挫折不要怨天尤人，而归咎于自己前世修炼不足。因为后一个主题，加上剧中涉及买卖妇女儿童的情节，所以这出戏在20世纪五六十年代一度被禁演。对于今天的很多观众来说，这基本上是一出新戏。但其实《朱砂痣》曾经是风靡一时、脍炙人口的剧目。早在清末，包括孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬等老艺人都曾反复演出。这个戏里最著名的唱腔是一段二黄慢板“借灯光对娇娘用目观望”，在20世纪20年代，就有“满城传唱‘借灯光’”的盛况。相声大师侯宝林先生有一个作品叫作《戏剧与方言》，就以《朱砂痣》的念白为例，对比北京话和上海话的差异。这也从侧面反映了这出戏在当年广为流传。谭鑫培先生晚年曾几次演出，但是由于种种原因，几近失传。

全剧一共有六个主要角色，第一个人物是由老生扮演的韩廷凤，还有受恩于韩廷凤的吴惠泉夫妇，有丑行扮演的媒婆，与韩廷凤失散多年的亲生儿子韩玉印，以及韩玉印的养母金氏。这也是一出富有生活气息、有家常味道的剧目。戏一开场，就上来一个媒婆说："我们这城里头有位韩大老爷，当年官职太守，如今告老归林，只因膝下无子，想再续一房，故而把我叫进府去，让我给他物色一个德貌双全的佳人。我一想这倒是个好事啊，真要是说成了，多少不拘我也得发点小财不是？我就想起我们这儿一个街坊来了，姓吴叫吴惠泉。这个吴惠泉前些日子出门做买卖去了，回来可就病了，是卧床不起啊，所挣的金银花得是一干二净。瞧他那个样儿怕是时日不多了，可他的那个媳妇年纪轻轻又有几分姿色，要是就这么守了寡……您瞧，怪多可惜的呀！我有意把她说合给韩大老爷，可是人家丈夫还没死，这么缺德的事儿我怎么说得出口啊。可后来我又一想啊，真要是把这门亲事说成了，她改嫁过府，当了家、做了主，是享不尽的荣华受不尽的富贵，无形之中我还做了那么点积德积善的好事儿。"

丑行扮演的媒婆，一开场的时候就为全剧做了铺垫，虽然主角还没上场，但是观众已经能感觉到这出戏很有温度。

吴惠泉和姜氏是一对感情非常好的夫妻，演吴惠泉的老生叫里子老生，演姜氏的旦角叫二旦，就是最佳男、女配角。在我们京剧的表演当中，配演的作用也很重要，要非常优秀，才能把一台戏撑起来。

这吴惠泉莫名其妙地就得了病，把家里的积蓄都花光了，姜氏只能到外边去借钱买药治病，但是没什么效果，眼看着病一天一天地加重。这天媒婆去看望吴惠泉，把姜氏支走，就跟他说："我跟你说句不吉祥的话，您要是有个三长两短，撇下你们家娘子一个人，往后的日子可怎么过呀！这么着吧，我给您出个主意。我们这儿城里头有个韩老爷，膝下无子，想要再续一房。我跟您商量商量，把你们家这个大娘子啊就说给韩大老爷改嫁过府，将来有享不尽的荣华受不尽的富

贵，您再得点彩礼瞧瞧病，这不是两全其美的事嘛。”吴惠泉听媒婆这么一说，心里也很纠结，他说：“想我夫妻十分地恩爱，况且我妻她十分贤德，此事万万使不得呀。”但是禁不住媒婆分析利弊，吴惠泉觉得自己命不久矣，也想让妻子幸福，等媒婆走了之后，对妻子说：“想我吴惠泉染病在床已有数月，有劳我妻早晚侍奉，我是万分地感激。怎奈我家无隔宿之粮，身旁分文全无，倘若我一旦亡故，你依靠何人哪？适才妈妈前来，她说道本城有一个告归林下的韩太守失去了妻室，有意再娶一房执掌家门。我想贤妻你正在青春，倒不如改嫁过去，我纵死九泉也是甘心的了。”姜氏一听是百般拒绝，但拗不过吴惠泉打定了主意，于是夫妻两个人抱头痛哭，依依不舍地分别，姜氏就上了花轿。

这场戏一结束，韩廷凤上场了，带着喜悦和一点羞涩，在情绪上和刚才下场的吴惠泉夫妇形成了鲜明对比，正所谓冷暖人生。韩廷凤出场喜滋滋地唱了两句二黄摇板：“今夜晚前后厅灯光明亮，可笑我年迈人又做新郎。”媒婆跟着上来说：“老爷，婚书在此，花轿也到了。”韩廷凤说：“搭上堂来。丫鬟，掌灯！”然后就唱二黄慢板“借灯光对娇娘用目观望”，这也是《朱砂痣》全剧当中的主打曲。

韩廷凤唱到“问娘行因何故两泪汪汪？为的是哪桩？又何妨细说端详”，姜氏也唱了几句二黄原板：“都只为我夫君染病在床，因此上卖妻子好度时光。我岂能贪富贵痴心妄想，可怜我好夫妻苦命鸳鸯。望老爷放奴归恩德无量，到来生变犬马终当报偿。”韩廷凤听她唱完这几句以后，惊愕不已，起身唱了几句二黄摇板：“听她言好一似冰寒雪降，一霎时惹动我恻隐心肠，全她的好姻缘重归罗帐，我岂能为无子拆散了鸾凰。”转过身对家院说：“命你将这大娘子送回家去，夫妻团聚，成全她夫妻之情，先前一百两身价银不要了，再取一百两银子权做安家度用。”实在是太善良了。家院也很有意思，说：“大老爷，看今日天时已晚，等到明日再送大娘子回去吧。”韩廷凤马上就把脸一拉：“此事不可隔宿，取银子过来！”所以说韩廷凤绝对是正人君子，

绝不会因为花了点银子，就理所应当地可以吃豆腐或者占便宜。等把姜氏送走，韩廷凤感叹：“她言道她丈夫病卧床上，无银钱卖妻子好度日光，似这等凄苦情令人惆怅，我宁肯伴孤灯独守空房。”韩大老爷真的就是有文化、有道德、有情操的优质男人，连看戏的观众都会禁不住感慨，这么善良优秀的男人怎么会没有儿子呢？所以他的好报马上就来了。



京剧《朱砂痣》我饰韩廷凤

二、报恩访子

姜氏回到家中，吴惠泉打开门一看，大惊失色，说你到底是人是鬼？你怎么回来啦？这韩大老爷把你送回来，是不是不想要你啊？姜氏就把事情原原本本地说了一遍，说完就把一百两银子放在吴惠泉手里。吴惠泉捧着银子高兴坏了，说：“大老爷一百两身价银不要，又赠我百两，哎呀，世界之上竟有这样的好人！妻呀，我们要登门叩谢他

的才是！”姜氏就说：“等你病体痊愈再去，也还不迟呀！”吴惠泉回答说：“方才我这病已在旦夕，如今有了这银子，出了一身的冷汗，我的病啊，就好了哇！”每次演到这里观众都觉得非常可笑，也不知道这个吴惠泉得的是什么病，一开始怎么治也治不好，结果一见到钱就好了。吴惠泉夫妻决定明天就去韩府登门叩谢。

韩廷凤出场的时候唱了一段二黄原板，这段唱腔很别致，设计得非常好听：“劝世人一个个全要学好，善与恶自有那天理昭昭。想当年为太守何等荣耀，遇兵荒一家人四散奔逃。这是我韩氏的家门未曾修到，懒居官退林下自逍自遥。”唱完以后，吴惠泉夫妻就来了，进门就跪下表示感谢：“夫妻们见员外双膝跪倒，走向前施大礼叩谢恩劳。”这个场面让韩廷凤觉得非常意外，就把他们搀起来让座，韩廷凤问道：“吴相公，听大娘子之言，你有贵恙在身，病体痊愈，你再来不迟呀。”吴惠泉说：“多蒙大老爷的恩德，前番一百两身价银不要，又赠我夫妻百两，是我见了这银子出了一身的冷汗，我的病啊就好了哇！”韩廷凤说：“哦，怎么，你见了我的银子，出了一身的冷汗，你这病么就好了？哎呀呀，看将起来，这银子么是好物件哪！好宝贝！”

曾经有人做过一个调查，问京剧剧本当中最精彩的台词是哪句，我们一致推荐了《朱砂痣》里面的这句“银子是个好宝贝”[注]。最好的台词就是这一类最直入人心的对话，能够打动观众和读者。我们在这出戏里可以感受到一种温暖的质朴的力量。念完这句，韩廷凤接着唱了几句二黄垛板：“我救你的急、救你的难、救你的贫困，全尔的节、全尔的义、全尔的婚姻，我无子也是我前生造定，我岂肯拆婚姻，到后来我留下了骂名。”这段虽然很短，但是唱腔非常别致。“垛板”就是没有过门，顶板唱，感觉就是人们在交谈的时候，迫不及待地想要表达的时候，话堵着嗓子眼往外冒。

吴惠泉接着跟韩大老爷说：“大老爷，既是府内无人，何不娶上一位夫人，生下贵子，也未可知。”韩廷凤说：“唉，看来子嗣之事，乃

是前世修缘，再娶么……不必了。”经过这番折腾，韩廷凤的确是看开了。吴惠泉知道韩大老爷盼子心切，就跟他说：“何不买上一个相当的孩童教养成人，日后也好有一依靠啊。”韩廷凤非常淡定地说：“话虽如此，只是本地孩童多有不便，倒不如异地他乡若有贫苦无依的孩童，买上一个，教养成人，倒也堪慰晚景。若是不听教训，也是一番的怄气。”吴惠泉承诺去寻访合适的孩子。韩廷凤在这场戏的最后唱了四句二黄摇板：“救人急济人难千古教训，又谁知他夫妻时刻挂心。韩廷凤无有子前生造定，纵有子做恶事枉费劳心。”





京剧《朱砂痣》 我饰韩廷凤

三、父子相认

说到这里，大家能感觉出来这出戏里面的几个人物都是比较善良的，除了由老生扮演的第一主角韩廷凤是个大好人，吴惠泉和姜氏也是非常懂得报恩的一对夫妻。这出戏里还有一个特别有意思的人物，就是领养了韩玉印的养母金氏。这个人物看上去是老旦的扮相，但其实是丑行应工的，主要就是为了突出这个人物的幽默感和小市民的状态。

金氏一出场就念了这么一段念白："指望养儿到得老，谁知到老不养儿。老身金氏，只因前十三年四月初八日金兵作乱，我夫妻在青州地界拾来一子，取名天赐，送到学中攻书。只是他只晓得念书，别样事儿一点也做它不得。不幸夫君去世，家业凋零，我也无力教养，我有意将他卖些银钱，以做我终身之计。我就是这个主意。"金氏就把孩子叫了出来，韩玉印一上场念了四句："天子重英豪，文书教儿曹，万般皆下品，唯有读书高。"别看只有十三岁，这个时候已经能够看出这孩子不是一般的基因。他还安慰金氏："母亲，等儿长大做了官，你岂

不是太夫人？”金氏也是个实在人，就跟这个韩玉印说你其实不是我亲生之子，是宣和七年四月初八日金兵作乱，我们夫妻俩在青州地界把你捡回来的。如今你也长大了，我也养不起你了，所以我打算给你找个好人把你卖了。一边说着一边就把韩玉印拉到了大街上叫卖，刚好就碰到了吴惠泉。吴惠泉和金氏讨价还价说了半天，最后三十两银子成交。金氏还特别问吴惠泉：“客官，我来问你，你买他前去是为子呢，还是为仆？”吴惠泉说自然是为子，金氏就放心了。吴惠泉就把这孩子带到了韩大老爷府中。



京剧《朱砂痣》 我饰韩廷凤

韩廷凤一见到这个孩子，就觉得很奇怪，因为孩子非常有教养，一看就是父母教得特别好，看他的素质、面相，都不像是一个贫苦家庭出来的孩子。所以就先问他读过书没有？哪年生的？父母多大岁数，还在不在？这孩子毕恭毕敬，一一作答。韩廷凤继续问他，说你父母为什么要把你卖给别人呢？这小孩儿就说，我今年十三岁，我母亲七十三岁，父亲去世得早，所以家业凋零，故而将我卖给他人。韩廷凤一听，就说那你肯定不是你妈亲生的呀！韩玉印说我想起来了，我妈卖我的时候跟我说过，只因宣和七年四月初八日金兵作乱，我是在青州地界路上拾来的。韩廷凤想起来自己的亲生儿子也是这一天在同一个地方失散的，可转念一想，这世上哪有这么巧合的事儿呢！又将信将疑地拿起镜子来照，果然是一半像自己，一半像妻子。他又问这孩子，我亲生之子左足之上有一朱砂痣，你有没有？那小孩儿说，我也有的。把鞋袜一脱，果然有一颗朱砂痣。这时确定他就是失散了十几年的亲生儿子韩玉印，最后是一个父子团圆的美好结局。

四、《朱砂痣》的唱

据史料记载，余叔岩先生常演擅演的剧目中，确实没有这一出《朱砂痣》。它就是一出地道的“谭派”戏，而且是被谭门弟子夏山楼主的一张“借灯光对娇娘”的唱片唱红的，当年曾有“满城争唱‘借灯光’”的说法，足以说明这出戏走红的程度。该剧剧情完整，人物淳朴，唱腔跌宕，表演可爱。由于该剧在余叔岩唱片中无迹可寻，但又是余派形成的重要根脉，因此它的唱腔结构、行腔设计就格外值得推敲了。《朱砂痣》一剧涵盖了“慢板”“摇板”“散板”“顶板”“垛板”“原板”等一系列的二黄板式，在声腔上的表现力足够丰富。首次出场亮相，以两句“二黄摇板”轻松自然地流淌出韩廷凤年逾半百又当新郎官的喜悦和羞涩，这和很多正统老生戏以“引子+定场诗”为程式的开场大有不同。第一个核心唱段二黄慢板“借灯光对娇娘用目观望”，虽同属慢板行腔，但“观望”的“望”字却有别于《文昭关》《清官册》《捉放

曹》以及《沙桥饯别》等剧目的首句大腔，既比较准确地体现出这个人物此刻的美好心情，也在技术上与其他二黄慢板腔形成了区别，独立性顿时凸显。吴惠泉夫妻登门答谢时，韩廷凤回应吴惠泉“这银子是好宝贝”，紧接着唱二黄垛板“救你的急、救你的难、救你的贫困”。这一段看似是非常规的板式，不等过门张口就唱，但恰恰体现了韩廷凤救济吴家夫妻、看到好结果后发自内心、呼之欲出的高兴。全剧高潮在“认子”一场，我演出的版本以“二黄原板”为主要板式结构，分成五段式，每一段原板的结尾都各有落腔，充分表现了“观察”“发问”“猜测”“起疑”“回忆”层层递进的合理节奏。最后韩玉印亮出左脚心的朱砂痣，才真相大白，父子相认。这五段原板，前面三段的尺寸，都是不急不缓的“四六劲”，因为初见玉印，韩廷凤就对他产生天然的好感，希望在询问中了解到更多关于这孩子的身世背景，所以平缓的原板节奏能够更贴切地表现“带着试探的询问”。柴俊为老师在观演戏评中指出，（2018年）7月8日的演出，“认子”一场的二黄原板唱得太熟，节奏偏快了，情绪上难免会出现偏差。这一点我在演出过程中并无感受，若不是旁观者理性提醒，怕是会一路“熟”下去了。

---

1. 曾经有很多版本直接念“银子是个好宝贝”。瑜老板演出的版本里多几个字：“这银子么是好物件哪！好宝贝！”京剧戏词临时增减，是一种现象。——编者注

《琼林宴》

一、荒诞剧

《琼林宴》是京剧老生谭余一脉的代表作之一。故事讲的是在北宋仁宗年间，有一个叫范仲禹的书生，带着自己的妻儿进京赴考。在回来的路上，儿子被老虎叼去，妻子被老太师葛登云抢走。范仲禹在山林里苦苦寻找妻儿多日，有一天碰见了一个樵夫（其实是土地公变的），他对范仲禹说，你儿子让老虎叼走了，但是我们这儿有一个打虎英雄叫白雄，他把你儿子救下来了，所以你儿子没事。但你的老婆被老太师葛登云抢走了，那是个酒色之徒。范仲禹一听，非常着急，气势汹汹地去葛府寻妻。葛登云知道他的来意，假意款待，将他灌醉后，命令家丁把范仲禹打昏，抛到荒郊野外。其实这个时候科考已经发了榜，范仲禹就是新科状元。有两个解差来寻找新科状元的下落，刚好经过葛老太师门前，看见他们抬出一个大箱子。这两个解差认为这箱中肯定是金银财宝，便尾随至荒郊野外拦截，打开箱子发现里面有个半死不活、疯疯癫癫的男子，他们吓坏了，后来才知道这就是他们要找的新科状元范仲禹。故事的结局是包公发现并审理此案，铡了葛登云，范仲禹得以申冤，并经过公孙策的治疗，病情好转，重返金銮殿去赴琼林宴。根据以上的故事情节，这出戏也叫《问樵闹府·打棍出箱》，各个地方剧种都很青睐，除了京剧以外，滇剧、汉剧、湘剧、秦腔、徽剧、桂剧都有演绎。

这出戏比较考验老生演员的综合能力，除了唱念和表演，还有繁重的做工，比如水袖、圆场、眼神、甩发、吊毛、僵尸，以及铁板桥、踢鞋等技巧。演员不光得有好嗓子、好扮相，还得有一个好体力，才能演好这出戏。相传余叔岩先生在1934年的湖北赈灾义演中演

了这出戏，出箱的时候要走一个铁板桥的技巧，就是演员的双脚和头分别搁在箱子的两端，用腰里的劲儿把身体挺起来。余先生的武功底子是非常好的，但那几年一直生病，尤其是腰不好，所以身体挺不住。这时候他的盔箱师傅蹲在箱子后边儿伸手帮了他一把，才把他从箱子里推了出来。这也是余叔岩先生最后一次演《琼林宴》这出戏。他的十八张半唱片当中特别收入了一段“我本是一穷儒太烈性”，应该说这是他非常珍爱的剧目。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云



这是一出最具有古意的荒诞剧，在嬉笑怒骂间传递出一种荒诞讽刺的人生况味，在观看这出戏的过程中，既可以听唱念，也可以欣赏繁复的表演技巧。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

二、山中问樵

剧中的主人公范仲禹相传是文曲星下凡。北斗七星有七种性情，其中文曲星就是主管文运的星宿，那些文章写得特别好的、被朝廷录用的大官，大部分是文曲星下凡。据传说一开始这出戏的主人公叫范仲淹，后人推测可能是出于宣传的目的，想用一个名人的名字来取名，后来因为查不到范仲淹的这段历史，所以就改成了范仲禹，沿用至今。

这出戏一共分为四幕，第一幕叫"问樵"。范仲禹和自己的妻儿走散了半个多月，正在一筹莫展之际，在山林里遇到了一个老樵夫，其实是土地公变的。这场戏有二十多分钟，范仲禹提问，樵夫作答，有大量重复的身段和台词，初次接触的时候，难免感觉有些无聊甚至是

无厘头。但多看几次，你就能感受到古典戏剧的写意和留白，这种表现手法既是现代艺术的灵魂，也是古典京剧的精髓。

范仲禹上场唱了两句二黄散板："山前山后我俱找到，寻不着妻儿为哪条？"唱完以后自报家门："卑人府学生员范仲禹，乃湖广人士，今当大比之年，进京赴试。三场已毕，带领妻室孩儿往万泉山太平庄探亲，不想中途失散。是我在这山前山后，寻找半月有余，并无下落，叫我哪里去寻？哪里去找？"这时候一转身，就看到樵夫在砍柴，神志不清的范仲禹向观众打了个背供："看那旁有一樵夫，待我向前问来。"他在樵夫的身后喊道："喂，樵哥，你在这里砍柴，可曾见过我的儿子啊？"这位樵夫年纪大了，耳背，没听见，范仲禹心想，我在后面吓他一下，就蹑手蹑脚地走到樵夫身后，对着他大喊一声"嗷"，就是模仿老虎叫，把老樵夫吓了一大跳，举起斧子就要砍他，险些伤着范仲禹。范仲禹一把抓住樵夫的胳膊说："樵哥，你可曾看见我的儿子啊？"樵夫说，我怎么知道你的儿子在哪儿啊，你的儿子他是个高子？还是个矮子？是个胖子？还是个瘦子？范仲禹一想，是啊，我儿子他不认识啊。就跟樵夫说："是这前半月的事啊。"樵夫突然想起来："有的！相公听了，这前半月，在这大路旁边，有个小小顽童，是这样哭哭啼啼。从南山之上，下来一只猛虎，将那小顽童衔在口内……"范仲禹一听，坏了，儿子让老虎叼走了，他就哭了起来。樵夫跟他说："相公不要啼哭，你的儿子还有救啊。"范仲禹一听，怎么着，还有救？樵夫接着跟他说："我们这里有一打虎的壮士，名唤白雄，见那猛虎口衔婴孩，赶上前去，是这样三拳两足将虎打走，将那小顽童他就背回家去。"范仲禹一听儿子有救了，高兴地笑出声来：哈哈，哎呀，儿子有了救了，待我谢天谢地。他转念一想："他既然晓得我儿子的下落，必然晓得我儿子他的娘呀，待我再去问上一问。"樵夫就跟他说："也是这前半月，在这大路旁边，有个女娘行，也是这样哭哭啼啼。我们这里有个告老的太师，带领家下人等游山观景，见那女娘行掌起面来一觑，有几分姿色，带领家下人等他就抢回府去。"





京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

范仲禹一听又笑了起来，高兴自己的老婆也有下落了，继续谢天谢地。这时候樵夫又说："他还谢的什么天地，想那告老的太师，乃是个酒色之徒，白日陪他饮酒，到了夜晚么……"这时候樵夫就做了一个比较隐晦的手势，暗指老太师霸占他的妻子。范仲禹这才意识到问题的严重性，一把抓住樵夫说："糟了，坏了！樵哥，那老太师他叫什么名字，他住在哪里？"



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

樵夫说：“我不敢言讲，我们这里若有人提起他的名讳，齐眉一刀，还要充军。”范仲禹就反复央求他，樵夫一想，得了，“一不做二不休，打蛇不死反成仇，相公你随我来……”樵夫拉着范仲禹的手走了一个“水底鱼”，向前一指说：“就在前面，八字粉墙，黑漆门楼，金字牌匾，两竖大旗杆，那就是贼府。”范仲禹来不及说声谢谢，转身就走。樵夫一把拉住范仲禹说，如果那葛老太师问你是怎么知道这件事儿的，你可千万别说是我告诉你的，就说是你亲眼得见。范仲禹这时候哪有心思听他唠叨，心急如焚地匆匆告别，就往山下走去。樵夫看见范仲禹走远了，心里更加觉得害怕：葛登云是个有权有势的告老太师，在这一带无恶不作，如果范仲禹去葛府这么一闹，肯定要把我出卖，那老太师还能轻饶了我吗？我呀还是快点逃走吧，就念了个对儿：“正是，用手拨开生死路，翻身跳出是非墙。”拾起斧子加快脚步，逃离这是非之地。

三、我本是一穷儒太烈性

话说这范仲禹跌跌撞撞、一路小跑地要去寻找葛府，在这行路的过程中有两个重要的技巧。第一个是踢鞋，一边跑一边唱“我那妻儿啊……”还没等这句唱完，左脚就把这鞋踢上了头，这也是《琼林宴》里面的一个绝活儿。把鞋踢起来以后，顺势就倒坐在地上，坐了一会儿，突然想起来：哎，我有事啊！接着唱几句二黄散板：“恨贼子把我的牙咬断，擅抢民妻理不端，甩开了大步朝前攒，不觉来到府门前。”在唱第三句的时候，要翻一个吊毛，表示跌跌撞撞，非常地狼狈。

范仲禹疯疯癫癫地来到葛府门前，大叫一声：“呔！里面有人么？滚出一个来！”葛府的家丁就把葛登云请了出来，葛登云看见这个疯汉，就说，大胆的疯汉，竟敢在老夫门前大闹，这是为什么呀？范仲禹说：“范大相公的妻子也是你这老贼霸占的吗？今日还了于我便罢，如若不然哪……”他拿起鞋子，“我就与你拼了”！葛登云听他这么一说，知道了他的来意，就问他：“这是哪一个对你言讲的？”范仲禹说：“山中樵夫对我言讲，难道还有什么假的不成吗？”这时他完全忘记了对樵夫的承诺。葛登云早有准备，微微一笑，不慌不忙地说：范相公有所不知，只因为那樵夫偷了我的树木，我把他送到衙门打了四十大板，所以这个樵夫是怀恨在心，诬陷于我。他还说，范相公你想想啊，我是告老还乡的老太师，怎么会没有三房四妾，何必要去霸占你的妻子呢？范仲禹一想，觉得他说的非常有道理，转念一想，自己是个读书人，就这样冒冒失失地打上门来，很不好意思。所以他对葛登云深施一礼，说：“是我误听山中樵夫之言，打上了老太师的府门，望祈恕罪。”葛登云假装很关心地说，没事儿，没事儿，你看天已经黑了，要不然就在我这儿住一宿，明天我派人去找你妻子。范仲禹说：“萍水相逢，怎好打搅！”葛登云说没事儿，我已经摆好了酒席，你喝点吃点，睡个好觉。葛登云摆好酒宴，与范仲禹同饮。范仲禹满

怀心事，唱了“我本是一穷儒太烈性”，喝了几杯就醉了。葛登云让家丁把范仲禹搀到书房去，并且安排刺客葛虎在深夜行刺，杀人灭口。

范仲禹被人搀到书房，迷迷瞪瞪，糊里糊涂，边睡觉边嘴里还咕哝着“老太师，卑人的酒已够了，不能再饮了”。这时候突然醒过来，念道：“好一座洁净的书房，是我误听山中樵夫之言，打上了老太师的府门，他不怪罪于我，反设宴款待，真乃难得呀难得。”然后唱了三段四平调。四平调也是京剧声腔系统当中很重要的一种腔调，唱腔与二黄原板比较接近，前奏过门是一样的，唱腔的节奏变化比较自由，不怎么复杂、不规则的唱词都可以用四平调来演唱。在传统的京剧剧目当中，除了花脸没有四平调，其他行当都有。

前文说到，范仲禹这个人物是文曲星下凡，所以当天神看到葛登云要派人去杀他，就让煞神暗中保护。等到三更时分，刺客葛虎摸黑进到书房，刚要下手，就被煞神干掉了。范仲禹再次醒来，看到煞神的面容，也吓得昏死过去。葛虎被杀的消息传到了葛登云那儿，葛登云一听，恼羞成怒，命家丁一顿乱棍把范仲禹打死，找个箱子往里一装，直接就抛到了荒郊野外。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

话分两头。此时科举已经发榜，状元就是范仲禹，但谁也不知道他在哪儿。有两个差役奉命寻找，找了一个多月也没找着，身上的钱花光了，连回去的路费都没有了，万般无奈，决定去打劫，头一票就是葛府家丁们抬的这个箱子。他们万万想不到，费尽周折也找不到的新科状元，其实就在这箱子里。一开始这两个差役瞧着箱子非常得意，觉得这箱子里肯定有金银财宝，俩人就倒背着手摸，一个人摸到了一串铜钱，一个人摸到了一只鞋，没想到再往里摸的时候，突然有个人晃晃悠悠站起来了。其实范仲禹并没有被打死，只是被打昏过去，一路上被人抬着一颠一颠的，给颠醒了。这时候的范仲禹因为经历了许多变故，人已经完全疯癫了，一会儿拉着衙役叫儿子，一会儿又叫妻子，弄得俩人啼笑皆非。这部分表演中有个技巧，叫作甩发，一般来说是表现人物的疯癫痴狂。可怜的范仲禹是妻离子散，全然不知自己中了状元，一会儿哭，一会儿笑，趺趺撞撞地向山林深处走去。故事到此就结束了。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

四、《琼林宴》帮我走出舒适区

在20世纪三四十年代，只要是正统老生，必演《空城计》《卖马》《打棍出箱》。我十四岁入科练功，几乎错过了京剧演员最佳的体能训练期，尽管肚里咬牙，后来也算练得不错，但终究有些先天不足。从小听先生们说，也在书上看，关于《琼林宴》的各种传说神乎其神。老谭先生的踢鞋上头、单腿吊毛，余先生的铁板桥、双人水袖……都是我们觉得无法企及的高度。

2000年是我进入上师大表演艺术学院（上海戏剧学院戏曲分院的前身）的第二年，我向王梦云校长提出申请，学习全本《琼林宴》。原因很简单：一是喜欢，二是希望借由此戏证明“我能”。大家总觉得坤生可以“一招鲜吃遍天”，有副好嗓子、占个好模样就行。我想自己还算是个有标准的人，在有限的能力和环境下，尽可能全方面提升自己的水准。在那个时期，拿下《琼林宴》对我是个挑战。朱秉谦老师再次南下为我单开小灶（一般情况下学戏都是几个学生跟一个老师学），精心传授。在《琼林宴》中，老生行当的基本技巧，除了扎靠开打，其他功法都有运用，这也正是此戏虽被视为老生戏的瑰宝之作，但近年来少见于舞台的原因，有“吃力不讨好”“打内不打外”之嫌。我个人偏爱《琼林宴》，它可以在加固“余派”标签之余，把“抱肚子演唱家”拉升到“京剧表演艺术家”的整体高度，即实现个人舞台气质由单一向全面发展的转折点。这也是对我充满期许的老师们共同的愿望，王校长曾经对我的专业老师们深情寄语：把珮瑜培养成一个大角儿，拜托各位了！

学习《琼林宴》，经历了一个漫长而艰苦的过程。我那点所谓的天赋和悟性，竟也显得非常无力。京剧是一个体力和脑力并重的专业，没有像样的技术支撑，“感觉”就空洞乏力，甚至可笑。这些年关于“京剧要不要演人物”的争论持续不断，基本上也是围绕着京剧表演到底是“演行当和流派”还是“演人物和情感”的话题展开的。像《琼林宴》这样的戏，之所以历久弥新、魅力无穷，正是由于故事情节的高度写意留白，赋予了那些杰出的艺术大师（谭、余、马）充分的表演

空间。正是"情（历史、脚本、情感）、技（四功五法、技术依据）、理（结构和逻辑的合理性）"的完美结合。在这个戏里，没有大段成套的唱腔。余叔岩先生十八张半唱片里，只收录了一段"我本是一穷儒太烈性"的二黄原板，虽然称得上经典之作，但相对于一出戏来说，他给后人留下的太少了。秉谦老师介绍说，他打小在戏校，跟刘仲秋老校长学习《琼林宴》，属于标准的科班路数，相当规范精准。虽然他自己演得不多，但小时候打牢的基本功，一辈子都记忆犹新。因此他也完全遵照规范给我说戏，一点一点示范、细抠。当年朱老师已经七十多岁，经常一边做身段一边嘱咐我"不要学我的屁股，不要学我的腰腿"，意思是担心自己年纪大了身材走样，会误导我。老师知道我是模仿高手，所以在示范的时候尤其小心翼翼。

说到模仿，也得啰嗦几句。京剧的传承首先靠模仿，模仿录音录像，模仿照片，更模仿师父的举手投足，甚至模仿偶像的一切，模仿得最好的那些人就成了"传人"。在这个行业里，权威常教导我们"要尊重约定俗成的神圣力量"。流派之所以成为流派，有它非常复杂以及优质的成因，不可轻易质疑。当然，所有开宗立派的创始人，也必须推倒或者说跨过他的前人，由模仿而超越了模仿，最终成为自己。然而，没有大量的模仿，成为自己几乎不可能。这也就是我们为什么如此强调基本功的训练，不要问为什么，因为说了你现在也不明白，等你流上三船五车的汗，就全明白了。我们酷爱模仿，因为模仿不仅充满趣味，同时也相对安全。说一句"师父没教过"或者"师父就这样教的"，就能心安理得地掩盖一切空白和错误。学《琼林宴》时还有一大福利，朱老师把他的老搭档、名丑寇春华先生也请来助阵提携我，前演樵夫，后演差官。六十多岁的老爷子，大伏天照样每天穿戴上陪我拉戏，一遍又一遍，不厌其烦。我常常提起我的"幸运"，并且越回味越觉得自己幸运，类似这样的事情不胜枚举。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

练习的过程真的很累，通常是每一场戏拉三遍以上，中间不能休息，练的就是那一口气。艺术呈现是给观众提供美，自己难受绝不能让观众看出来。在台上气喘吁吁大汗淋漓，最终获得观众说一句“不容易”，那简直是受辱一般。宁可下来瘫死在后台，也必须在台前留给观众“好看好听”的享受。老话说“要在人前显贵，就得背后受罪”，这个受罪的练习过程很磨人。

最痛苦的是练甩发，那是一种惨无人道的功，就是用头部的力量甩发，甩出各种不同的花样，在舞台上一般用来表现人物的失常：疯了、火了、怒了。《琼林宴》中的范仲禹考试返途和妻儿失散，又遭恶霸葛登云欺骗殴打，被抛至荒郊野岭，巧遇寻找新科状元的差官路过，问起情由才知道这个半疯子正是他们要寻找的状元公范仲禹。在“出箱”一折里，用各种甩发技巧表现范仲禹的疯癫和绝望，充满荒诞的戏剧感。练习甩发还得掌握一个顺序，把其他所有的功都练完，

最后再练甩发，因为甩完直接就去呕吐，然后瘫软在地。我总结过很多减肥偏方，“甩发减肥法”虽然残忍，但效果最佳。

最枯燥的技巧是踢鞋，先把腿压开踢开，然后把左腿蜷曲抬高，控住15分钟，完成了准备工作再做踢鞋的动作：把鞋踢至眼前的半空，用手接住，顺势坐地上把鞋放在头顶。全套动作只有两秒钟，稍纵即逝，对着镜子反复练习数百次。

最危险的技巧是单腿吊毛，老生的扑跌技巧讲究干净利索，并不追求数量和高度，但是要走得帅，走得巧。吊毛是老生戏里用得比较频繁的技巧。我在一次《四郎探母》的演出中，走吊毛摔到了颈椎，引起第四和第五节颈椎挫伤，进医院做了半个月的颈部牵引，从此蒙上阴影，逢走吊毛就紧张。我说自己是“史上最低吊毛”，实在是因为很难克服心理上的障碍。在《琼林宴》里就有一个行走途中的单腿吊毛，谭元寿先生经常强调老生吊毛要单腿腾空翻，既文气又漂亮，可那也是难度最高的。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

余叔岩先生曾经总结老生的唱念做表都要讲究“劲头”，劲头不对白费劲。在《琼林宴》里处处都有“劲头”。范仲禹是个书生，有点迂腐，有点二，再加上摊上了这么档子倒霉事，人变得疯疯癫癫，所以情绪上的变化需要通过台步形态、圆场速度、语气变化、眼神收放等外化的行动来体现。掌握好分寸和“劲头”，观众才能够在欣赏到表演和演唱技巧的同时，更相信你演的这个人就是范仲禹。这些年《琼林宴》演了很多场，每次都有不同的收获和感受。都说熟能生巧、巧能生精，若可达到“精”的境界，便是确立了鲜明的艺术风格，我始终在这条路上努力着。



京剧《琼林宴》 我饰范仲禹 严庆谷饰樵夫 陈宇饰葛登云

《四郎探母》

一、好角儿云集

京剧艺术发展至今有二百多年的历史，但和其他更古老的剧种比起来，京剧算是一门年轻的传统艺术。二百多年来，经过很多代演员和文人的不断实践、整理、加工，京剧舞台上出现了非常丰富的剧目。今天在舞台上常演的，就有近千出。王国维先生曾经提出：中国戏曲有一个重要的特质，是“以歌舞演故事”。传统京剧的大部分故事都来自古代的小说、传奇和演义，包括《三国》《水浒》《杨家将》《岳家军》等，还有各类神话故事。在京剧众多的剧目当中，有一类戏码常演不衰，好听、好看、好玩儿，其中有一出叫作《四郎探母》。这是根据《杨家将演义》创编的一出戏，除了京剧以外，还有川剧、梆子等地方剧种的演绎版本，同一个故事被传播了数百年，可谓家喻户晓。

这出戏里的男一号是杨家兄弟中排行第四的杨延辉，在戏里也叫杨四郎，女一号是番邦的公主，叫作铁镜公主。故事说的是，杨延辉在辽宋战争中做了番邦的俘虏，被掳到了番邦，隐姓埋名娶了铁镜公主，当上了驸马爷。突然有一天得到消息，说她的母亲佘太君解押军粮来到了两国交战的战场。四郎非常思念母亲和家人，就向铁镜公主寻求帮助，铁镜公主非常善解人意，到自己的母亲萧太后那儿去盗来了令箭，顺利地让杨四郎出关去看望家人。这个故事当然也是一波三折，杨四郎因为没有在规定的时间里回来交令，犯了军中大忌，萧太后下令要杀头，最后铁镜公主和两位国舅一起想办法把四郎给救了下来，一家人冰释前嫌大团圆。

《四郎探母》之所以能够流传很多年，大概有几方面的原因。首先，是关于戏的主题，这是一出呼唤和平、反对战争的戏。剧中代表着双方最高统治者的是两个老年女性，一个是佘太君，由老旦扮演；另一个是萧太后，由刀马旦扮演。她们的丈夫都死于战争，两个遗孀苦苦支撑着这场旷日持久的宋辽之战。不只她们，千万普通黎民百姓的家庭也因为战争而妻离子散，家破人亡。所以这出戏是通过两个民族、两个家庭的变迁，对情感上的纠缠和矛盾的刻画，使观众在情感上产生共鸣，引发大众对爱与和平的呼唤。其次，是行当齐全，有最受观众欢迎的老生和青衣对手戏，也有刀马旦、老旦、小生、小丑等行当的搭配，可以通过看一出《四郎探母》，同时领略到很多好角儿的风采。这种欣赏习惯一直延续至今，多数观众还是爱看合作戏。演员本身也喜欢演合作戏，就拿我自己来说，挑梁唱戏毕竟负担重、责任大，可演合作戏，心理、生理都更轻松。再次，就要谈到京剧流派的形成。京剧是由若干行当以及若干流派组成的，那么什么叫流派呢？就是某一些演员的表演或者演唱特色被观众喜爱、认可、学唱，经过很长时间的验证，这些演员的演唱和表演风格被固定下来，这就是流派的基本概念。在《四郎探母》这出戏中有很多脍炙人口的唱段，包括四大须生、四大名旦在内，流传着很多版本的《四郎探母》，可以说风格迥异、各有千秋。演员爱演，观众爱看，这就是《四郎探母》能够流传很多年的一个重要原因。

这出戏对老生来说更是必学剧目，从未听说有哪个演员别的戏很好，但不会演《探母》，这是不可能的。在唱上，它包含了西皮几乎所有的板式；念白、表演也非常丰富；有“吊毛”，有甩发功，武功也能显露；前面蟒后面箭衣，手部动作也很丰富。所以它也很适合开蒙。现在比较普遍的版本，其实受了很多北京字音的影响，在我学的时候，就会注意一些字的念法，尽可能恢复到湖广音、中州韵的要求。

二、猜心事

京剧艺术有三个重要的基本特征：第一个是综合性，第二个是虚拟性，第三个是程式化。这里就围绕着“程式化”介绍一下在《四郎探母》中是怎么体现的。很多不看戏的人，对京剧的程式化表示不理解，说：“为什么要有这么严苛的程式化呢？”我们用简单的话来描述，就是经过了数百年的历练和总结，京剧的表演形成了高度的规范化和固定化。现在流行一句话叫“this is套路”（意为这是套路），程式化也可以叫作“套路”，《四郎探母》中就有不少“套路”。



京剧《四郎探母》 我饰杨延辉

我们先说其中第一折戏《坐宫》，第一个出场的人物就是杨延辉。老生在传统戏当中有一个程式化表演，即上场先打引子，引子打完念定场诗，定场诗念完念一段话白，话白讲完再开唱。什么叫引子呢？是半句唱加半句念，表明这个角色的身份、情绪以及他在剧中的基本状态。杨四郎的引子是，“金井锁梧桐，长叹空随一阵风”，意思是说：他被番邦俘虏了十五年，思念母亲和家人，就像是一只梧桐鸟被关在笼子里想飞而飞不出，不由得叹息，表达内心的郁闷之情。引子念完，转身回到座上，念四句七言定场诗：“沙滩赴会十五年，雁过衡阳各一天。高堂老母难得见，怎不叫人泪涟涟。”定场诗念完，就接着念一大段念白，交代之前发生什么、现在发生什么、即将要发生什么，然后开唱。这段“西皮慢板”唱腔是全剧的第一段唱，因为是杨延辉一个人坐着唱，所以这折戏也叫《坐宫》。因为杨延辉情绪低落，所以用慢板来唱，但他毕竟还是一个英雄战将，在悲伤当中仍有刚强激昂的气质，所以唱西皮而不是二黄。唱词中把自己比喻成“笼中鸟”“离山虎”“南来雁”“潜水龙”，用排比和比喻的唱法表现困境和悲伤。在全剧中杨四郎反复地表达了对家人的思念之情，甚至达到了肝肠寸断的程度，悲伤的情绪贯穿始终。

在戏里和杨四郎的性格形成鲜明对比的，是女主铁镜公主。铁镜公主是个番邦女子（少数民族），这个女子非常活泼、爽朗，性格中带有些许顽皮，所以她的出场和杨四郎坐那儿自思自叹的情绪形成鲜明对比。公主出场四句西皮摇板：“芍药开牡丹放花红一片，艳阳天春光好百鸟声喧。我本当与驸马同去游玩，怎奈他终日里愁锁眉间。”非常轻松愉悦。她活泼顽皮的基本性格在戏中也是贯穿始终的。



京剧《四郎探母》 我饰杨延辉 田慧饰铁镜公主

铁镜公主可爱性格的刻画，在戏里随处可见。举两个例子。一是当铁镜公主猜透了杨四郎的心事，四郎就想把这个隐藏了十五年的惊天秘密告诉妻子，说：“其实我并不姓木易。”这一下惹恼了公主，说：“你今天要是不把真情告诉我，要你的脑袋！”杨四郎吓破了胆，接着开唱，“未开言不由人泪流满面”，一句导板余音未落，铁镜公主竟然抱着小阿哥把起了尿，杨四郎有点不悦地说：“本宫与你讲话，为何在阿哥身上打搅啊？”铁镜公主头也不抬地回答：“你说你的，还能

拦着我儿子他不撒尿吗？”她用这种半开玩笑的口吻表达她在生气，杨四郎顿时就没辙了，哭哭啼啼地接着往下唱自己的身世。二是全剧第二折戏，叫作《盗令》，铁镜公主为了帮助杨四郎顺利出关，去她的母亲萧太后那里骗取令箭，回家却和杨四郎开玩笑说只顾着跟母后说话，忘了拿令箭，急得四郎直跺脚，公主扑哧就笑出了声，这才把藏在身后的令箭交到老公手里。我们可以脑补，杨四郎和铁镜公主这对小夫妻经常在家逗闷子，一个凡事都当真，一个什么都要逗。

三、叫小番

《坐宫》这折戏在最后有一个超级亮点，通常说是整个戏里的一个“核”，看戏的人都会等着这一“口”，就是杨四郎目送铁镜公主下场，唱一段西皮快板：“公主去盗金鈚箭，不由本宫喜心间。站立宫门叫小番，备爷的千里战马爷好过关。”其中“叫小番”的“番”字是一个嘎调，嘎调非常高，很有难度，包括我在内的很多演员都有“叫小番”唱破音的经历，我们叫作车祸现场。甚至是一些特别著名的京剧大师也曾有过“叫小番”唱破音的经历。举一个例子，曾经有一位前辈艺术大师，特别害怕唱“叫小番”。有一次他在演出《四郎探母》的时候特别安排了一些熟人坐在观众席里，等他唱到“站立宫门叫小番”，“番”字还没出来的时候，这些熟人就把桌上的茶壶水杯都扔在地上，戏园子里一阵噼里啪啦的声响，观众们纷纷扭头看他们，这个“番”字上不去的尴尬也就化解了。

今天的演员恐怕就没有这么好的运气了，现在有手机摄录，有电视直播，有网络弹幕，优点和缺点都会被无限放大，这也是时代发展的一种不可逆转的结果。

四、见娘

《四郎探母》全剧中最核心的一折戏，就是“见娘”。这折戏不仅是剧情上的核心，也是艺术表现上最出彩的一段戏。杨四郎跪在自己的母亲脚边，一边哭一边唱着十几年来对家人和母亲的思念之情，就是那段著名的“老娘亲请上受儿拜”。这是一段西皮导板、二六转快板的唱腔，讲述过去十五年的坎坷经历和思念之情。这段唱里面有两句词我非常喜欢：“胡地衣冠懒穿戴，每年间花开儿的心不开。”他告诉母亲说：“其实这些年我在那儿过得挺好的，吃穿不用愁，还有年轻貌美的妻子陪伴，但即便如此，我并不觉得幸福，懒得穿戴他们民族的衣服，每到春暖花开的时候，我的心却开不了。”余叔岩先生在十八张半唱片中收录了《四郎探母》“见娘”这一段，录音距今将近百年，但今天听来，他的唱功唱法、运腔吐字，包括伴奏，都是超越那个时代的，直到今天依然独具艺术价值。



京剧《四郎探母》 我饰杨延辉

唱罢这段“见娘”，四郎又分别和杨六郎、八姐九妹一一作别，泪洒满台。之后四郎想起了原配夫人，并唱问八姐九妹：“问贤妹你四嫂今何在？”八姐九妹回答：“现在后帐未出来。”杨四郎焦急地跟妹妹说：“有劳贤妹把路带。”刚要出门，老太太的一声哭腔又把杨四郎叫了回去，四郎赶紧回身跟母亲解释：“儿到后帐看一看娘的儿媳、那受苦的女裙钗，儿去去就来。”这句唱非常感人，在唱腔的安排上也与众不同，一边唱一边缓缓地走向幕后，直到观众看不到人影，杨四郎的余音还在。这个欲言又止的背影，留给观众无限的怅然。我每次演到这个地方，也几乎是含泪走到台下。

杨四郎和四夫人的这一段对手戏，在全剧中不算很重要的戏份，却感人至深。夫妻二人刚见面时，简直难以置信：“眼前这个她（他）就是我失散多年生死未卜的结发妻子（丈夫）吗？”十五年过去，你我都老了，但幸好都还活着。因为时间紧迫，杨四郎无法跟妻子闲聊家常，匆忙地唱了一段西皮流水：

沙滩会一阵败，隐姓埋名躲祸灾。

萧后待我的恩似海，铁镜公主配和谐。

虽在番邦多恩爱，常把我妻挂心怀。

夫妻们只哭得肝肠断，我的妻呀！

唱完以后，耳边响起了四更，因为铁镜公主和太后有约定，令箭必须在五更时送回，所以留给杨四郎的时间并不多，他便急忙起身要走。四夫人跪倒在面前，拉住他的衣角，哭着挽留丈夫。二人临别互诉衷肠，这样唱道：

杨四郎：你苦苦地拉我为何来?

四夫人：高堂老母年高迈，你把为妻怎安排?

杨四郎：我岂不知老娘年高迈，船到江心马临崖，狠心将妻撇帐外……

杨四郎把结发之妻一把推开，狼狈出逃，但此时却心如刀绞。这段戏让人很心酸，因为战争让所有人的选择变得艰难和无可奈何。尽管“见四夫人”是全剧中篇幅最少的戏份，但我却觉得这段戏最动情。

五、铁镜救夫

话说杨四郎从四夫人屋里出来，匆忙赶回佘太君的营帐，打算跟老母做最后的告别。四夫人紧跟在四郎身后，进屋不由分说给了杨延辉一记响亮的耳光，向婆婆哭诉。佘太君生气地问他：“儿啊，你且不知这天地为大、忠孝当先么？四郎痛苦地辩解道：“啊呀母亲，儿且不知天地为大、忠孝当先，怎奈这五鼓天明，儿若不回去，你那媳妇孙儿就要受那一刀之苦啊……”一家人哭成了一团，这场戏因此得名“哭堂”。

《哭堂》一折，舞台上有一个漂亮的定格镜头，就是当杨四郎听到五更响起，匆匆起身往外走，八姐九妹分别拽着四郎的两个胳膊，六郎跪地拖着四郎的一条腿，四夫人跪在另一边拉着四郎的衣角，佘太君站在一旁抹眼泪，这个画面是《四郎探母》全剧中最美的一个造型。杨四郎在这个定格镜头里，唱了一段西皮散板，以排比句唱了几个“舍不得”：

辞别老娘出帐外，

杨四郎心中似刀裁。

舍不得老娘年高迈，

舍不得六贤弟将英才。

舍不得二贤妹未出闺阁外，

实难舍结发的夫妻两分开。



京剧《四郎探母》 我饰杨延辉 缪海容饰四夫人



京剧《四郎探母》 我饰杨延辉

这里要给大家解释一下关于京剧节奏的问题。很多人对京剧节奏不理解，说京剧节奏单一缓慢，其实这是大大的误会。我给京剧节奏总结了几个字：有话则长，无话则短，废话不说。比如《哭堂》一折戏里运用了浓重的笔墨来刻画杨四郎与家人难分难舍的情感，唱完这几句散板之后，乐队起“扫头”把杨四郎送下场，至于他后面还要说什么，在这里就不需要表述了。这种处理方式是京剧音乐中惯用的，“扫头”就相当于写作当中的省略号，意指“一切尽在不言中”“你懂的”。

《四郎探母》的最后一折戏叫作“回令”，杨延辉回到关口就被抓到萧太后那里接受审讯。在太后的逼问下，杨四郎承认了自己的身世，太后一听他是仇人的后代，立即下令推出斩首。两位国舅请来铁镜公主相救，但萧太后一度滴水难进，执意要斩，眼看是一盘死局。两位由丑行应工的国舅，在这关键时刻起到了翻转剧情的决定性作用。丑角在京剧表演里经常扮演插科打诨的角色，既可以调节气氛，有时还能说出意义深刻甚至是富有哲理的名言，非常接地气。两位国舅见萧太后执意要斩四郎，就给公主出主意：“当初盗令的时候，您的主意是打哪儿来的呀？”公主说：“当初盗令的时候是打阿哥（指的就是怀里的孩子，是公主和四郎的儿子）身上来的。”国舅说：“对呀，当初这事儿是从阿哥身上起的，那还得打阿哥身上来。你把阿哥往太后身上一扔，就说我不活了，老太后一心疼小的，没准就把老的给赦了。你要是舍不得这小的，可就救不了老的。可话又说回来了，你要是舍了小的救了老的，将来何愁没小的？”每次念到这里，观众哄堂大笑。最后又是一个让人高兴的大团圆结局。

《失空斩》

一、《失街亭》

《失空斩》就是《失街亭》《空城计》《斩马谡》三个折子组成的一出大戏，可以说是今天流传下来的三国戏当中最著名的一出，剧本出自何人，现在已经无法确定。但是根据史料记载，在京剧第一代演员中有一位叫作卢胜奎，是清末的一个举人，票友下海唱戏，因为有文化，所以能编也能演。那时候三庆班所演的剧本，基本上都出自卢胜奎之手，所以他也得了个名字叫“卢台子”，尤其擅长扮演诸葛亮，有“活孔明”之誉。再后来，谭鑫培先生根据卢胜奎的本子进行了再加工，所以我们今天舞台上看到的这个演出本，大致上是遵循谭先生演出的路子。

这出戏讲的是三国时期魏蜀交兵，司马懿统领魏军兵至祁山，诸葛亮料定魏军必定会夺取汉中咽喉要地——街亭，要派兵防守。马谡请令前往，诸葛亮再三嘱咐安营扎寨要慎选位置，并命王平同往相佐。没想到这马谡刚愎自用，不听王平谏言，非要在山顶上扎营，遭到魏军的围攻，街亭失守。这时候司马懿乘胜追击，而蜀国兵将均被调遣在外，西城成了一座空城。诸葛亮无奈之下，冒险用了空城计，将城门大开，稳坐城楼饮酒抚琴，镇定自若。司马懿觉得诸葛亮一向用兵谨慎，城内一定设有伏兵，所以不敢进城，率军退去。诸葛亮摆脱危机后，为了严明军纪，最终挥泪斩马谡。

作家黄裳先生在他的《旧戏新谈》中分析诸葛亮的性格，说前期的诸葛亮全然是一个竹林七贤式的人物，是魏晋风度的先河；后期的诸葛亮则恢复了他的本来面目，成为鞠躬尽瘁的股肱之臣，前期

是“妖”，后期是人。尤其是在《失空斩》这出戏当中，诸葛亮表现出浓浓的人情味儿。在战场上司马懿是一个最重要的对手，这两个人彼此了解，周旋了若干年都无法消灭对方，但在这出戏中，他们两人分别表达了对对手的赞美，以及自叹不如的惭愧。

这出戏今天我们演出时长大概是两个半小时，但有意思的是，全剧的核心唱段只有四五段，比如“两国交锋龙虎斗”“我本是卧龙岗散淡的人”“我正在城楼观山景”等，唱段的数量虽然有限，但每一段都深入人心，脍炙人口。

《失街亭》中诸葛亮上场，打引子念定场诗。引子就是角色登场的时候念的一句话，表达本人的身份、经历，或者当时所处的环境，对剧情的发展做出交代，一般来说是半句唱加半句念。引子没有文场伴奏，所以必须要靠演员的功力。有句话说“唱戏难打引”，而诸葛亮的引子更难，是双引子，就是两个单引子，上下两句组合成一个大引子，一般是身份比较显赫的人在大场面的时候使用的。诸葛亮在这个戏中的第一次出场，是在赵云、马岱、王平、马谡四员大将分别起霸以后，他们四个人说：“丞相升帐，你我两厢伺候。”诸葛亮升帐场面非常大，双引子是这么念的：“羽扇纶巾四轮车，快似风云；阴阳反掌定乾坤，保汉家两代贤臣。”这个双引子念完以后，就是四句定场诗，这四句定场诗气势非常大：“忆昔当年居卧龙，万里乾坤掌握中，扫尽狼烟复汉统，人曰男儿大英雄。”念完四句定场诗以后，又念了几句念白，是这么念的：“老夫，复姓诸葛，名亮，字孔明，道号卧龙。蒙先帝爷在白帝城托孤以来，要扫荡中原，扭转汉室。闻得司马懿兵至祁山，必然夺取街亭。想街亭乃汉中咽喉之地，必须差一能将前去防守。众位将军，哪位将军愿带领人马镇守街亭，敢当此任？”他在最后一句的时候，把眼神落在了赵云身上，认为在这几员大将当中，赵云是最靠谱的一个。没想到这个时候马谡毛遂自荐，跟诸葛亮说愿意带领一哨人马镇守街亭。诸葛亮略带吃惊地跟他说：“哦，马将军愿往吗？那司马懿虽然年迈，用兵如神，将军不可轻敌。”马谡跟诸葛亮

说：“末将跟随丞相以来，战无不胜，攻无不取，何况小小的街亭！”诸葛亮把身子往前一倾，用羽毛扇的扇柄顶着桌子，跟他说：“街亭虽小，干系甚重啊！”马谡说：“末将此去若有疏虞，军令施行！”诸葛亮说：“军无戏言！当帐立来！”这马谡就在唢呐的“三枪”曲牌里写下了军令状。所以这场戏就为后边马谡的失败埋下了伏笔。大家可以看到马谡是一个非常轻敌的人，诸葛亮觉得马谡这个人性格有问题，所以又特别关照王平：“此番到了街亭，必须要靠山近水安营扎寨。安营之后，画一图形，速报我知。”然后又分别嘱咐赵云和马岱，说一个人去镇守猎柳城，一个人解押粮草军前听用。然后又把马谡喊回来说：“今逢大敌，非比寻常。我有一言，将军听了……”然后开始唱“两国交锋龙虎斗”这段西皮原板。

马谡和王平率兵来到街亭，马谡就跟王平说：“你看这街亭的形势是伏山带水，你我要将营扎在山顶之上，魏军至此，或战或守，岂不是自便吗？”王平谨记丞相的嘱咐，说：“慢来慢来，你我临行之时，丞相是再三地嘱咐，必须要靠山近水安营扎寨。我们要谨记丞相嘱托之言，元帅，你不可大意呀！”马谡居然跟王平说：“想我是幼读兵书，深通战策，难道连这点小事儿我都做不了主吗？”王平身为副帅，也做不了马谡的主，就跟他说：“元帅执意要在这山顶扎营，末将也不敢阻拦，可否将人马拨与王平一半，以防不测，元帅您意下如何呢？”马谡说：“好便好，只是一件，等到成功之日，你抢不得俺的头功！”王平哈哈大笑说：“元帅说哪里话来！末将奉命前来，不过是辅助元帅你。这干系么，尽在你一人的身上！成功之时，末将焉敢与你争功！不敢啊不敢！”马谡说：“呵呵，量你也不敢！”紧接着王平上马，在马上斜脸仰望山顶，轻声叹息了一下，忧愤交加下场了。马谡望着远去的王平，得意地说道：“看着王平年幼无才，哪里晓得什么用兵之法呀！”当然了，后面司马懿一看这个布防图，开心极了，稳操胜券，把马谡打得落花流水。

在《失街亭》里，除了主角诸葛亮以外，最重要的两个角色就是马谡和王平。马谡是架子花脸来应工，王平是武老生应工。架子花脸的人物角色可谓多种多样，性格在刚强、勇猛、鲁莽之外，还有纯真、诙谐之气，比如张飞、李逵、焦赞等都有这样的特质。马谡在这个戏当中，就特别突出他性格中刚愎自用、盲目自信的特点。王平是一个忠勇而又严整的人物，这个角色虽然是一个配演，但是很多老生名家都喜欢演，比如余叔岩先生。他演这个角色有过两次记载：一次是在他十三岁的时候，在天津“小小余三胜”时期，陪他的老师王君直先生演过一次；还有一回是1937年陪张伯驹先生演过一次。余叔岩特别崇拜他的老师谭鑫培先生，年轻的时候一心想拜谭鑫培为师，凡与谭鑫培合作过的鼓师、琴师、演员，乃至于跑龙套的、捡场的，他都一一虚心请教，后来终于有机会拜了谭鑫培先生为师。据传谭先生没有教余先生什么戏，只教了一出《太平桥》的史敬思，还有一出就是《失空斩》里的王平。可想而知，余叔岩先生应该对王平这个角色有特殊的情结。

二、《空城计》

很多前辈都说过，老生演员不到四十岁，很难演好《失空斩》。我个人觉得这出戏最难的部分是《空城计》里的“三报”，就是诸葛亮听到探子三次报告时的表演。这段表演有很多文献资料，对谭鑫培、余叔岩、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯等老生名家的表演都做过记录，除了文字还有录音和录像。总之这个戏不是一个冷门戏，也不是一出失传的或者学不到的剧目，可以说一百个人有一百种味道和节奏，而难也就难在尺寸和火候的把握上。

诸葛亮看到地图，说：“好一个胆大的马谡啊，临行之时是何等嘱咐与你，叫你靠山近水安营扎寨。怎么偏偏在山顶扎营寨？只恐街亭难保。”探子第一次来报告说：“王平马谡失守街亭！”因为之前诸葛亮

已经看到了王平送回来的地图，知道街亭必定失守，所以并不惊讶，说："再探。如何？果然把街亭失守了！王平马谡失守街亭，乃诸葛之罪也。"第二报的时候，探子跟他说："司马懿带兵夺取西城！"诸葛亮的"再探"就比较深入，因为这时候诸葛亮已经料到街亭失守，司马懿必定前来夺取西城，所以在思想上已经有了准备，需要的是镇静。"呜呼呀，司马懿果然带兵夺取西城来了……唉，想先帝在白帝城托孤之时说到，马谡言过其实，终无大用。悔不听先帝之言，错差马谡，如今我是悔之晚矣！"等到第三报探子说："司马懿大兵离西城不远！"这时候诸葛亮需要的是思考如何退敌，所以他念的是"再探再探"，声音比前两次多了一些紧张感。"唉，司马懿的大兵，他来得好快呀！人道司马用兵如神，今日一见，是令人可服、令人可敬。哎呀，且住。说什么令人可服、令人可敬？想这西城的兵将，俱被山人调遣在外，司马懿大兵到此，难道叫我军束手就擒，这束手……就擒！"第二个"束手"念完后，有个不出声的"哎呀"，偷偷念，形成一个停顿，其实戴着髯口，观众并不知道，但是会带动面部的表情，比较注重细节。"三报"的念白之后，紧接着就是四句西皮摇板："我用兵数十年从来谨慎，错用了小马谡无用之人。无奈何定空城计我的心神不定，望空中求先帝大显神灵。"这四句是非常有代表性的"紧打慢唱"的西皮摇板。"三报"以后，诸葛亮决定冒险用空城计。

空城计出现在《三国演义》当中，但其实这是一个虚构的故事。大家都知道在中国古代有三十六计，空城计是第三十二计，是指在危急处境下掩饰自己的空虚而骗过对方的高明策略。诸葛亮敢用这一计，就是因为准确地揣摩到了司马懿谨慎多疑的心态。

诸葛亮带着两个书童，拿着琴和宝剑来到城下，这个时候仅剩下几十个老弱残兵在那儿打扫街道。其中有两个老军一边扫地一边私下议论，说司马懿大兵到此，反将四门大开，这是怎么个用兵之道呢？八成是咱们这个丞相有点儿老糊涂啦！诸葛亮在城下侧耳听着这些老军的议论，就跟他们说："国家事用不着尔等劳心，这西城地原本是咽

喉的路径，我城内早埋伏有十万神兵。”诸葛亮在唱这几段西皮摇板的时候，神情非常淡定自若，一点儿也看不出他这个时候心里有多焦虑，而后缓缓地走上城楼，拿着他的琴唱道，“退司马保空城全仗此琴”，这也为后面的戏埋下伏笔。

很快，司马懿带领着司马师、司马昭等一众龙套来到城下，他说道：“适才探马报道，西城乃是空城。老夫兴兵至此，为何四门大开？”往里一看，“看诸葛亮又在那里弄鬼，不要中了他人之计，待我先传一令。众将官，听我一令……”接着唱四句西皮流水：“坐在马上传将令，大小三军听分明，哪一个大胆把西城进，定斩人头不容情。”接下来就是诸葛亮著名的西皮慢板“我本是卧龙岗散淡的人”和西皮二六“我正在城楼观山景”，这两段唱腔是《空城计》当中的核心唱段。

这段唱现在我演出的时候，多选择孟小冬先生的版本，没有标新立异的唱腔，但处处讲究，唱起来很舒服。比如“旌旗招展空帆影”，“空帆”两个阴平字，很容易唱得一顺边，孟版就是一个低唱、一个高唱，“听他言”也是同理。类似的细微之处，这段唱里还有很多。

倒数第二句“闲无事在敌楼亮一亮琴音”，我们在表演的时候，双手按在这个琴上斜眼看着司马懿，停顿三秒钟，发出一阵冷笑。司马懿听到诸葛亮这声笑，就倒吸了一口冷气，他觉得诸葛亮这个人一生用兵都非常谨慎，不可能在这个时候有任何问题，就跟他的手下说：“那诸葛亮从不弄险，不要中了他人之计。将前队改为后队，人马倒退四十里，收兵收兵！”这司马懿也是可爱的人，等人马都撤退以后他又折回来说：“待我说破于他。诸葛亮啊，你实城也罢，空城也罢，我不进你的城，不上你的当，你奈我何？请了请了！”等司马懿下场以后，两个老军跟诸葛亮说“司马懿大兵倒退四十里”，诸葛亮浑身哆嗦，看着司马懿远去的路线，再看看自己的琴和宝剑，不禁长叹一声：“险哪！”唱四句西皮散板：“人言司马善用兵，到此不敢进空城。

诸葛从来不用险，险中又险显才能。”唱完以后赵云才赶到，诸葛亮看见赵云回来了，赶紧跟他说：“哎呀，老将军呀，适才司马懿兵临城下，老夫用空城计将他惊走，那贼定来复取，老将军快快抵挡一阵。”这才松了一口气，念道：“虎豹在山人兽远，蛟龙得水又复还。”空城计结束以后，诸葛亮就该收拾马谡和王平了。

三、《斩马谡》

这时候另一边的司马懿得到前方探子来报，说西城就是一个空城，司马懿赶紧下令：“复夺西城！”结果再会阵的时候赵云赶到，司马懿一看赵云来了，赶紧说“收兵收兵”，知道打不过他。司马懿非常恼火，回去以后就埋怨他身边的这些将士说：“我说是实城，你们非说是空城，难道那赵云是从天上掉下来的不成吗？”这时候探子又来了，说：“西城实属空城。”司马懿问他：“那赵云从何而来？”探子回答：“列柳城而来。”司马懿再问：“那诸葛亮呢？”探子说：“逃往汉中去了。”司马懿就发出一阵感叹，他是这么说的：“诸葛亮啊诸葛亮，你的胆量也太大了啊！司马懿啊司马懿，你的胆又太小了！看将起来，司马用兵不如亮也。众将官，悄悄地收兵！”之前在《空城计》“三报”的时候，诸葛亮也这么夸奖过司马懿，所以这两个人是由衷地认为对方用兵很厉害。

紧接着就是《斩马谡》。这场戏的整体节奏特别紧凑，前半截是唱快板，后半截斩了马谡以后就变成念白、散板，相对来说比较抒情缓和。诸葛亮这场戏的出场用的是快长锤，唱两句西皮摇板：“算就汉家三分鼎，险些一旦化灰尘”，唱完投水袖。《失空斩》这个戏之所以说是我们老生剧目当中的一颗明珠，特别珍贵，是因为很多的前辈艺术大师在这出戏上下了很大的功夫，对这出戏的表演、演唱包括剧本台词都投入了大量心血。关于诸葛亮的表演，很多前辈都留下过口述或者文字的记录，细致到什么地步呢？谭鑫培先生认为，诸葛亮在这

出戏中应该只投两次水袖，第一次在《失街亭》的出场打双引子的时候，第二次是在《斩马谡》的上场时候。第二次的力度强于第一次，表示他内心又恨又恼。余叔岩先生在为孟小冬先生把场的时候，也提醒道，表示诸葛亮的生气不能就瞪眼睛，还要注意拧眉。

坐定以后，先把王平叫上来，狠狠地教训了一番，“火上心头难消恨”这一句千万不要加很多腔，这个时候角色是非常愤怒的，不是演员可以显露技巧的地方。“火上心头难消恨，帐下跪的小王平，我也曾吩咐你，靠山近水扎大营，大胆不听我的令，失守街亭你的罪不轻。”王平辩解自己是山下扎营，并且画了地理图形，诸葛亮说：“若不是画图来得紧，你与马谡同罪名，将王平责打四十棍”，打得皮开肉绽，“再带马谡无用的人”。马谡被押上来，诸葛亮非常生气：“有马谡跪帐下，不由山人咬钢牙，大胆不听我的话，失守街亭差不差。”在这几段快板的过程中，有很精彩的锣鼓配合，可以说是摄人心魄，丝丝入扣。

当马谡听到诸葛亮要斩他的时候，其实心里是服气的，他是这么唱的：“丞相用兵如子牙，执法严明果不差，我心一死无别挂，家中还有年迈的妈，进帐哀告几句话，丞相开恩慢斩杀。”一个堂堂七尺大男人，知道自己犯了军纪，要被正法的时候想到了家中年迈的母亲，哭成了一个泪人。所以这个时候是打动到诸葛亮，从人性的角度、情感的角度打动了诸葛亮。诸葛亮说，你做错了事情违反军令，所以我要将你绳之以法以正视听，又说你放心，你死之后把你的钱粮拨给你母亲，作为养老的费用，两个人抱头痛哭。这场戏之所以那么感人，除了艺术上的表现，有那么多快板、那么多感人的念白表演以外，更重要的是在这场戏里表现了诸葛亮特别有人情味的一面。

《红鬃烈马》

一、绣球单打薛平郎

《红鬃烈马》是京剧传统骨子老戏当中非常著名的一出大戏，有十几个折子。两个主角，一个是王宝钏，一个是薛平贵，以爱情为主线，战争是副线。因为这出戏的故事涉及的时间跨度比较长，情节也比较丰富，另外京剧是角儿为主的，所以这出戏过去有“王八出”和“薛八出”之分。王八出是以王宝钏为主线的八出戏，包括《花园赠金》《彩楼配》《三击掌》《平贵别窑》《探寒窑》（又称《母女会》）、《武家坡》《算军粮》《大登殿》；薛八出是以薛平贵为主线的八出戏，包括《花园赠金》《彩楼配》《平贵别窑》《误卯三打》《赶三关》《武家坡》《算军粮》《大登殿》。看这两个版本戏码的重叠，就知道这是一出生旦对戏了。

《花园赠金》和《彩楼配》说的是王宝钏与薛平贵相遇。丞相王允有三个女儿，大女儿金钏嫁给了户部官员苏龙，二女儿银钏嫁给了兵部侍郎魏虎，三女儿宝钏因为年纪最小，家里比较溺爱，一直也没有相中合适的如意郎君。父母允许她在十字街头高搭彩楼，抛球选婿。王宝钏为了求得佳婿，就带着丫鬟到花园焚香祈祷。这时候发现有个叫花子饿晕在花园外边，王宝钏善心大发，就让丫鬟前去询问，才知道这个人叫薛平贵。王宝钏见薛平贵气宇轩昂，人品不凡，对他一见钟情。她让丫鬟取了衣服、银两相赠，并跟薛平贵说了抛球选婿的事情，你要是有意可以在那一天来接球入赘。到了那天，无数的王孙公子前往彩楼，只有薛平贵是衣衫褴褛，趁乱混入。王宝钏在高楼上看见如约而来的薛平贵，非常高兴，就把球抛给了他。薛平贵得到彩球后来到相府，丞相王允看见薛平贵是个叫花子，非常生气，堂堂

丞相府千金小姐，怎么可能嫁给一个要饭的呢！他坚决不同意这门亲事，给薛平贵三百两银子让他走人。可是薛平贵不肯接受，一心求娶王宝钏。王允勃然大怒，一气之下把薛平贵给赶了出去。王宝钏责怪父亲不守信用，激怒了父亲，于是父女三击掌断绝了关系。王宝钏毅然离开丞相府，来到寒窑和薛平贵成婚。

《三击掌》这一折是通天教主王瑶卿先生整理的，后来经过四大名旦之一程砚秋先生加工，成为一出程派唱功戏的代表作，几段唱腔的安排和设计都很符合京剧唱腔的变化规则，也符合剧情的发展。比如王宝钏在父亲面前表明自己的志向的时候，就是慢板，节奏比较舒缓，但是语气很坚定沉着。王允说薛平贵是个叫花子，王宝钏就举出了孟姜女的例子和自己的父亲针锋相对。这个地方开始，速度逐渐加快，变成了原板。接着王允被激怒了，唱腔从原板又发展到比较快的流水，王宝钏同样也加快语气唱西皮快板。最后王允和王宝钏开始唱对唱的快板。王允的怒气越来越大，王宝钏也是寸步不让，王允唱“要退要退偏要退”，王宝钏唱“不能不能万不能”，两个人的冲突达到了非常尖锐的程度。这样的句式很多传统戏都有，基本都用在吵架中，比如《二进宫》里李艳妃唱“要让要让偏要让”，徐彦昭唱“不能不能万不能”；《芦花河》里樊梨花唱“要宰要宰偏要宰”，薛丁山唱“不能不能万不能”。这是京剧演唱中争吵的固定模式。

《三击掌》里王宝钏的扮相和前面《彩楼配》是一样的，穿宫装，戴凤凰。到了她和父亲王允闹翻的时候，王允叫她把圣上所赐的两件宝衣脱下来，王宝钏就换了扮相，穿着青褶子，头戴最简单的银泡子，表示她已经和过去的富贵告别，要开始一贫如洗的生活。这时候王宝钏的装扮就是一个标准的青衣了。青衣在旦行里比较有代表性，一开始以较贫苦、穿青褶子的角色为主，到后来发展为大家闺秀、高官内眷，以唱功为主，气质上讲究仪态大方、端庄贤淑。在京剧历史上有一位青衣鼻祖，就是陈德霖先生，被尊称为“老夫子”，他开创了京剧正旦这个行当的表演风格。青衣比较典型地反映了过去中

国人主流的妇女观，所表现的都是过去中国人理想中的良家妇女的样子。

这个戏也是我们非常熟悉的“私定终身后花园，落难公子中状元”的套路，故事框架在今天看起来比较老套，不过王宝钏这个形象基本具备了传统妇女的优秀品质，比如她慧眼识人、忠贞节烈、大度宽容等，很符合男性的想象。

二、连来带去十八年

《三击掌》以后，接的是现今舞台基本不演的一折戏，叫《投军降马》，也是《红鬃烈马》得名的缘由。说的是王宝钏和父亲断绝关系后，跟随薛平贵在寒窑结为夫妇，两个人的生计成了问题，薛平贵就到相府去求丈母娘。王夫人给了他银子和粮食，不料被王允发现，就让人把薛平贵暴打了一顿，薛平贵只得回到寒窑。正好在这个时候，红沙涧有妖魔作乱，皇帝出榜招贤降妖，薛平贵揭榜，去了发现所谓妖怪是一匹红鬃烈马。烈马被薛平贵降伏，唐王大喜，将薛平贵封为后军督府。接下来就是《投军别窑》，也叫《平贵别窑》。故事情节比较简单，薛平贵封官后，恰好碰上西凉国造反，王允就奏本，让薛平贵在他的二女婿魏虎的部队里担任先锋，遣他远征西凉，薛平贵回到寒窑忍痛与宝钏分别。这出戏是海派（也叫南派）京剧界代表人物“麒麟童”周信芳先生的代表作。京剧界一直有南北之分，北方以北京为主，叫作京朝派，南边以上海为主，叫作海派。过去京朝派是不演《投军别窑》的，周信芳先生演红了以后，北方的王瑶卿先生在排全本《红鬃烈马》时就把这个戏给吸收了进来。麒派在演这个戏的时候是用大嗓唱的，就是大嗓小生，所以这个戏里薛平贵很多行当都能演，除了老生可以演，武生、小生也可以演。这一折的板式非常丰富，包括两个人对唱的原板、快板、散板。为了表现军情紧迫，用的是对唱的快板；为了表现二人难分难舍的情感，用了大段的原板、哭

头、垛板、散板等板式。不只唱功，薛平贵和王宝钏两人的身段表演也非常繁重。这出戏时长大概是四十五分钟，但剧本其实只有两千多个字，这非常好地说明了京剧“以歌舞演故事”的特性。

现在演出的时候，《别窑》后面一般直接就接《武家坡》，薛平贵从小生、武生的装扮直接变成了老生。这连来带去的十八年发生了什么，观众不知道。其实这期间薛平贵经历了很多曲折，包括三个折子：《误卯三打》《鸿雁传书》《赶三关》。故事说的是薛平贵在寒窑和王宝钏告别，回营的时候误了点卯，副元帅魏虎受岳父王允的嘱托，想要借这个机会把薛平贵给杀了，大女婿苏龙劝阻，就打了四十棍。后来薛平贵出战西凉，获胜回营，魏虎又以庆功为由，用酒把薛平贵灌醉，捆在红鬃马的背上，用鞭打马，马受到惊吓，跑到了西凉。到了西凉被敌人俘获，西凉老王见薛平贵气宇不凡，非但不杀他，反而把自己的女儿代战公主许配给了薛平贵。薛平贵一去西凉十几年，音信全无，王宝钏苦守寒窑、相思成疾。有一天来了一只鸿雁落在寒窑前，破瓦寒窑里没有笔墨，王宝钏将手指咬破，写下了血书一封，拴在鸿雁的脖子上，鸿雁竟然飞向了西凉。话说薛平贵在西凉招为驸马，后来西凉王驾崩，满朝文武扶薛平贵登基执政。有一天来了一只大雁，口吐人言，薛平贵用弹弓把这只大雁打了下来，发现竟然是苦守寒窑的王宝钏的血书。薛平贵看到这封血书后伤心不已，决定返回长安。他用酒将代战公主灌醉，假说去阅边，代战公主酒醒后赶至界牌三关拦阻。薛平贵向代战公主说明了其中缘由，代战只好放行，并赠给他金铃鸽一只，嘱咐薛平贵说如果有人要加害，就把这只鸽子放回。代战公主的人马会在原地安营扎寨，等候薛平贵的消息。这三折就是《投军别窑》以后十八年里发生的故事。

三、提起当年泪不干

《武家坡》是京剧传统剧目中非常脍炙人口的，不仅在全本中作为一个重点场次演出，也可以单独上演，是一出老生和青衣的对手戏。这折戏分两场，第一场是“跑坡”，第二场是“回窑”。说的是薛平贵从西凉归家，在路上偶遇王宝钏，因为长久的离别，受尽苦难的王宝钏没有认出薛平贵。薛平贵假意问路，试探王宝钏的忠贞，宝钏拒绝薛平贵调戏，设法逃回了寒窑。平贵赶到寒窑向王宝钏吐露真情，并且告知自己的经历，王宝钏这才打开窑门，夫妻得以相会。

说到薛平贵试探、调戏王宝钏这个情节，很多人都觉得薛平贵是一个无情无义的渣男。就像今天的观众不能够理解为什么程婴要把自己的亲生儿子舍弃了，去救那个跟他没有血缘关系的小孩一样，也不能够理解苦守寒窑十八年的王宝钏等来的居然是自己丈夫的试探和调戏。我们不需要做过多的评判，不能回避古代确实有这样的故事发生。也许一百个演员有一百种解释，而一百个观众可能有一百种理解。以我自己演出的体会来说，就不觉得薛平贵是在耍流氓，而是因为分别的时间实在太久了，彼此在容颜、体态上都发生了很大的变化，所以在确定身份之前，会小心翼翼地试探。当发现眼前的这个女子就是分别了十八年的结发妻子王宝钏，这时候薛平贵才开始放松自己，后边那些戏可以说是调笑或者戏耍，开开玩笑而已。与之对应地，王宝钏的情感表达也非常有层次，先是为自己的丈夫薛平贵担心，后来牵扯到自己身上又赶紧撇清，最后薛平贵玩笑开大了又开始愤怒，想尽办法摆脱纠缠。这些环节程序非常清楚，包括唱腔设计、板式安排都很妥帖。这出戏非常经典，历代艺术大家都有演绎的版本，四大名旦、四大须生都有特别好的录音流传下来。

最经典的当然就是“苏龙魏虎为媒证”的西皮流水对唱，朗朗上口，让人听了是过耳不忘。这段对唱结束以后，王宝钏为了躲避薛平贵的调戏，在地上抓了一把沙子扬起来，把薛平贵的眼睛给迷了，趁机逃回寒窑。薛平贵一路追赶，追到寒窑外，王宝钏隔着窑门唱：“先前说是当军汉，如今又说夫回转，说得明来重相见，说不明来也枉

然。”此时薛平贵可以说是泪如雨下，收起了刚才调戏王宝钏的样子，唱了一段西皮导板、原板转流水“提起当年泪不干”。

这一段唱完，王宝钏要开门，但仔细一打量，说不对，“我儿夫哪有五绺髯”，这下搞得薛平贵哭笑不得。他唱了四句摇板，意味深长：“少年子弟江湖老，红粉佳人两鬓斑，三姐不信菱花照，容颜不似彩楼前。”王宝钏照照水盆，感慨自己“老了”，然后淡淡地说了一句：“既是儿夫回来，你要往后退一步。”薛平贵不知道怎么回事，说：“哦，好好好，退一步。”“再往后退”，行行行，“再退一步”，王宝钏说“还要你退后一步”，薛平贵说：“哎呀妻呀，后面无有路了啊。”王宝钏就带着哭腔说：“是啊，后面有路，你也不回来了。”十八年不曾见面的夫妻，两个人的情感在这一刻其实得到一种释放，每次演到这儿，演员也是感同身受。薛平贵进了寒窑落座，王宝钏问他：“出外一十八载，你做的是什么官？”薛平贵有点生气，说：“进得窑来，不问饥寒二字，开口便是官，难道你吃官穿官不成？”王宝钏笑了，说：“为妻是饿怕了哇。”薛平贵说：“想我离家的时节，也曾与你留下十担干柴、八斗老米。”王宝钏都气笑了，说：“莫说吃，就是数么也数完了。”每次演到这儿台下都笑成一团，十八年就留下这点东西，这个薛平贵还振振有词，很有意思。后来薛平贵亮出了自己的王印，王宝钏就跪下讨封了。

四、二女侍一夫，却相见恨晚

《大登殿》这折戏讲的是薛平贵得到了代战公主的援助，攻破长安，拿获了岳父王允和连襟魏虎，自立为王，封官授爵。这场戏非常热闹，行当也齐全。薛平贵戴了龙帽，穿上了红蟒，非常得意，先是闷帘唱一句西皮导板“长安城内把兵点”，也有人唱“龙凤阁内把衣换”，这两种唱法都有，出场以后唱西皮三眼。这折戏里面的薛平贵多少有点儿高级酱油的意思，唱腔就是第一段和最后一段二六比较吃

重，其余的时间都坐在这个龙位上不动。老生的重头戏前面已经演完了，到了《大登殿》主要是看王宝钏和代战公主之间的戏。所以这第一段也是重点的唱：“薛平贵也有今日天，马达江海把旨传，你就说孤王驾座在长安，龙行虎步上金殿，朝房内宣苏龙把王拜见。”这几句唱里面，“薛平贵也有今日天”这一句应该说是五味杂陈，每次唱都是满功满调、满堂喝彩。这场戏里，薛平贵不仅要封官授爵，还要处理恩怨。先是把苏龙喊上来，说“西凉路上你多照看，加升三级在朝班”，给他升了官。接着就把王允叫上来，看见王允就来气了，“一见贼子怒冲冠，当初定计将孤害，今日也要报仇冤，马达江海推出斩，斩他的人头挂高竿”。这时候王宝钏出场替父亲求情，薛平贵说“定斩不赦”，王宝钏就威胁说你要是不把我父亲赦了，我就碰死在这金銮殿。薛平贵一听，就说算了算了，“三姐不必寻短见，午门赦回王相官”。这王允死里逃生，被救了下来，这时候很感慨，也唱西皮流水：“千层浪里翻身转，百尺高竿得命还。站在殿角用目看，那旁站定王宝钏。”

他这么一唱不要紧，旁边的马达、江海就说：“诶，要叫娘娘千岁。”王允说：“她是我的女儿啊。”马达、江海说：“金殿之上不论亲情，你得叫娘娘千岁。”王允没办法，就唱“娘娘千岁……宝钏，儿啊”，又饶上一句。每次演出，这地方都是一个笑点。王允接着唱道：“我儿救得父回转，可算节孝两双全。”这时候的王宝钏大有那种熬出了头，可以扬眉吐气的架势，就对父亲唱了一段西皮二六“讲什么节孝两双全”，细数了自己和两个姐姐在命运上的不同，好像在吐槽自己命苦，但是又表现出了一种得意之情，对自己的眼光的自信，觉得自己挑中了潜力股。唱完这段，王宝钏把王允领到了薛平贵跟前，说：“不斩我父，还要封官。”薛平贵没办法，毕竟是自己的老丈人，就说：“殿角赐你金交椅，朝事完毕再封官。”然后把魏虎宣上来问斩，听着人头落地，薛平贵心里踏实了，然后把代战公主请上殿来。



京剧《大登殿》 我饰薛平贵

代战公主跟王宝钏完全是两种性格，她的装扮和铁镜公主很像，是番邦女子，性格非常可爱，一上场唱西皮二六：“来在他国用目看，他国我国不一般，大摇大摆上金殿，上面坐的女天仙，马达江海一声唤，她是何人对咱言。”代战公主很调皮，明知故问，问这马达、江海说，上面坐的那位眼光娘娘似的，是谁呀？马达、江海说，公主，这就是万岁爷常说的王宝钏王娘娘。代战公主说敢情她就是王娘娘，得了，人家先来一步，那我回去啦。马达、江海赶紧拦住她，说您别走啊，总有个先来后到不是！既然来了，咱们就上去见个礼，见个礼以后好说话呀。代战公主说好，既然来了，那就见个礼吧，这就上去跟

她见礼。谁知道两国行礼大有不同，番邦行的是大礼，王宝钏没见过，所以这两个女人初次见面还搞得挺尴尬。代战公主是个敞亮人，既然我们两国行的礼不一样，就按你们的习惯来，所以她就走到王宝钏面前，边唱边跪："娘娘千岁，你的驾可安？"唱着就跪在王宝钏面前。这时候王宝钏站起来，边打背供边唱了一段西皮流水："王宝钏低头用目看，代战女打扮似天仙，怪不得儿夫他不回转，就被她缠住了一十八年。宝钏若是男儿汉，我也到她国住几年。我本当不把礼来见，她道我王氏宝钏礼不端。走向前来用手搀，尊一声贤妹听我言，儿夫西凉你照看，多蒙你照看他一十八年。"表现出了一派和谐，薛平贵看得是哈哈大笑，非常高兴，唱一段西皮流水："孤王金殿用目看，二梓童打扮似天仙。宝钏封在昭阳院，代战西宫掌兵权。孤赐你二人龙凤剑，三人同掌锦江山。"姐妹二人受了封赏，也是非常高兴，代战公主就说，"你为正来我为偏"，王宝钏也非常有气度，"讲什么正来说什么偏，为姐结发在你先，三人同掌昭阳院"。之后有一个唱腔的亮点，是王宝钏和代战公主一块儿唱了一句"十三咳"。这是从梆子里移植过来的一个唱腔，最早用这个唱腔的是京剧第一代旦角演员胡喜璐，在《五花洞》里创造的唱腔，一直沿用至今，现在在《大登殿》《铁弓缘》中都有运用。最后，薛仁贵请上老岳母，表示了感谢，这出戏就在一片祥和中结束了。

五、《武家坡》与《汾河湾》

和《武家坡》剧情类似的生旦对戏不少，但影响力和传唱度都比不过这一折。一生一旦两个角色在唱腔、念白、身段、走位的设计安排上都极为恰当。除了唱念和表演，另有一项重要的技术，就是对薛平贵这个人物基本气质的把握。但这项技能，恰恰是老师们不会作为必要的内容进行传授的，学的时候，常常会很纠结：我该怎样才能演出薛平贵的"调戏"状呢？究竟是眼神、语气，还是肢体？就这样糊里糊涂地演了很多年。直到戏校毕业前夕，有一次和朱秉谦老师闲聊，

谈到《武家坡》，他叫我走一走“提起当年泪不干”之前的那段戏，并跟我说此刻薛平贵应该以什么状态开唱，深受启发。朱老爷子教戏经常会提“潜台词”的概念，尽管这不是京剧表演的必备，但在戏里非常实用。他说薛平贵在之前“跑坡”的戏里对王宝钏进行了试探性的戏耍，在表演上需要和后面的自述有明显的反差，前面轻浮，之后必须严肃。尤其是听到王宝钏隔着窑门唱“说得明来重相见，说不明来也枉然”时，必然会勾起薛平贵对坎坷往事的回忆。十八年物是人非的变迁，岂能继续以戏耍的语态来阐述呢？“沉重、严肃、心酸”才是这一段西皮导板转原板的演唱基调。这个变化，必须从一声“妻呀”的叫板开始进入，声调由低转高，情绪由弱渐强，一句叫板就得把观众带进薛平贵哭诉十八年遭遇的悲伤气氛中去。唯有做到这样，才能真正体现《武家坡》的艺术价值。朱老师的这个分享，令我茅塞顿开。

《汾河湾》与《桑园会》《武家坡》剧情相近，也以“试妻”为基本情节，《桑园会》和《武家坡》以“唱腔”为主，而《汾河湾》则以“念白”最吃重。戏曲行内常说“千斤话白四两唱”，京剧念白的重要性和难度众所周知，但也容易被演员忽略。今天京剧舞台上的语言体系，是以“湖广音、中州韵”为主，并加入昆曲字韵和北京音后融合而成的唱念体系。单就“谭余一脉”的老生风格而言，“湖广音、中州韵”是个绝对特色。《汾河湾》一剧的核心唱段是“家住绛州县龙门”，虽然算不上家喻户晓，但也是一个老生名段。除此以外，以散板、摇板居多，推进剧情主要依靠生旦的念白和表演。余派唱念讲究“上声（即第三声）高念”“阴平（即第一声）低唱”，以及“擞音”和“三级韵”的运用。比如，“大嫂请来见礼”中的“嫂”和“请”二字，都是上声字，连在一起，都要高念，但又不能念成一个调，还需要有所区分。再比如，“真乃是少年子弟江湖老”中的“乃”和“老”二字，都要高念，才有“余”韵。此外，余派唱念法则对于“入声字”的处理也极有特点，比如念到“一十七岁的汉子”的“七”字按“入声”念，短促有力，凸显湖广音。诸如此类，不胜枚举。这些明显的念白特质，在余叔岩先生“十八张半”唱片中《八大锤》一段里可寻到源头。



京剧《武家坡》 我饰薛平贵 史依弘饰王宝钏

《击鼓骂曹》

一、愤青求职记

《击鼓骂曹》是一出非常著名的老生戏，取材于《三国演义》第二十三回：“祢正平裸衣骂贼”。讲的是东汉末年，在河北省平原郡，有一个饱读诗书、精于韬略的名士祢衡，此人以能言善辩闻名于世。后来受北海太守孔融的赏识，被聘为幕宾，并推荐给了朝廷。当时汉献帝是个傀儡皇帝，朝政大权完全掌握在丞相曹操手里。祢衡觉得曹操“名为汉相，实为汉贼”，就是去了也未必能得到重用，但一来碍于孔融的知遇之情，二来也希望能实现匡扶汉室的志向，就随孔融来到许昌拜见曹操。此时曹操刚刚平定了北方群雄，正是踌躇满志、不可一世的时候，听说祢衡性情高傲，所以对孔融的推荐不太感兴趣。听说祢衡到来，他故意端起架子，坐在座位上动也不动。祢衡觉得曹操不尊重他，心里很失落，当面数落曹操和他身边的文武大臣。曹操便借机羞辱祢衡，让他在元旦佳节宴请宾客时充当鼓吏。祢衡满腹委屈，却也无可奈何，只得应允。

第二天一早，文武百官纷纷前来赴宴，祢衡故意穿着破衣烂衫，大摇大摆走进丞相府。门官们见了，上前训斥说：丞相今天大宴群臣，你穿成这样，成何体统？祢衡大怒，索性把外衣脱去，赤裸着身体往里闯。曹操传令，命祢衡擂鼓三通，祢衡就在西廊下擂起鼓来，把满腔激愤倾注在鼓声中，文武百官被鼓声所吸引，纷纷朝廊下观望，见鼓吏竟赤裸着身体，大为吃惊。曹操当着百官的面不便发作，为了显示自己的气度，走到廊下问他：“今日老夫大宴群臣，你当着文武百官赤身露体，究竟是何用心呢？”祢衡说：“我露我父母之遗体，显得我是个清白之人。”曹操又问：“那么谁是混浊之人呢？”祢衡狠狠

回击道："你就是个混浊小人。"此时祢衡早将生死置之度外，把曹操、张辽这些人能骂的都骂了个遍。曹操想出了一个"借刀杀人"之计，派祢衡到荆州去劝降刘表。祢衡到荆州果然又激怒了刘表，被赶到武将黄祖处，最后被黄祖杀死。祸从口出，一代名士祢衡最终还是死于"多嘴"。



昆曲《四声猿·骂曹》 我饰祢衡

这个故事中的主人公祢衡，可以说是满腹才学，智商极高，可情商欠佳。《击鼓骂曹》全剧都是以西皮来定调。这个戏主要是讲故事，主人公祢衡在这个戏里情绪一直保持激昂的状态，所以适合以西皮来演唱。祢衡的扮相是一身黑，黑色高方巾，黑三髯口，黑色褶子，看上去儒雅潇洒。



昆曲《四声猿·骂曹》 我饰祢衡

全剧唱段的安排极有特色，初见曹操那场戏里有三段西皮流水，一段比一段唱得快；击鼓一场有几段西皮二六，一段比一段唱得慢。祢衡这个人物用四个字来形容他的性格，叫作“桀骜不驯”，从一上场的脚步、水袖、眼神，观众就能看出祢衡是一个牛气哄哄的人。光听祢衡打引子、念定场诗，你就知道祢衡的命运结局并非偶然。

引子：

天宽地阔论计谋，智广才多。

定场诗：

口似悬河语似流，

全凭舌战运机谋。

男儿若得擎天手，

自然谈笑觅封侯。

头一场戏唱四句西皮三眼，以示祢衡是个有抱负的读书人：

平生志气运未通，

似蛟龙困在浅水中。

有朝一日春雷动，

得会风云上九重。

二、越禁越红

《击鼓骂曹》虽然是老生戏里非常有名的一出，但在民国时期，有段时间被禁演。大概是在民国十三年（1924年），当时曹锟任大总统，戏园子里每天上演各种“骂曹”戏，今天《击鼓骂曹》，明天《徐母骂曹》，听上去很别扭，对大总统不恭敬，所以警察厅就发布公告：不准唱《击鼓骂曹》和《徐母骂曹》。要知道《击鼓骂曹》可是一出经久不衰的骨子老戏，当时的北京城里，上至达官贵族，下至贩夫走卒，嘴里都会哼几句“谗臣当道谋汉朝，楚汉相争动枪刀”，因此骤然被禁，听戏的、唱戏的自然都非常不平。所幸曹锟这总统干了不到一年就下台了，《击鼓骂曹》自然又恢复了演出。

今天看《击鼓骂曹》，常有人会评价祢衡不会做人，因此有学问而不得志。然而在20世纪初，汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培这些前辈唱《骂曹》的时候，大家都非常喜欢看，也尤其喜欢祢衡这个人物。这和当时的历史背景、世道人心有关，黎民百姓非常崇尚气节，欣赏有血性的男人。第一场戏里祢衡唱了四句西皮三眼，带着期待和忐忑去

见曹操。初来乍到，祢衡被相府的威严给震慑住了，边进门边唱西皮流水：

相府门前杀气高，

层层密密摆枪刀。

画阁雕梁双凤绕，

亚赛天子九龙朝。

边唱边打量边思考，心里可能在想着："这么大的气势，一会儿见到他，我该用什么样的状态来面对呢？"祢衡进去站定，孔融示意祢衡，上面坐的就是曹丞相，快点行礼。祢衡侧身对曹操说："丞相在上，卑人礼到。"一般人见着曹操得行大礼，祢衡不但不行大礼，还毫不掩饰傲慢地说"礼到"，所以二人初次见面就结下了梁子。祢衡先是数落曹营，再自表家史，言语中充满蔑视，终于惹恼了曹操，决定以鼓吏一职羞辱祢衡。

这场戏里一共有三段西皮流水，随着情绪的起伏变化，一段比一段快。第一段就是刚才介绍的边进门边唱的，之后两段分别是这样的唱词：

人言曹操多奸巧，

果然亚赛秦赵高。

欺君误国非正道，

全凭势力压当朝。

站立在丹墀微微笑，

哪怕虎穴与龙牢。

平生志气与天高，

不愿金银结富豪。

我本是堂堂青史表，

岂与奸贼共同朝。



京剧《击鼓骂曹》 我饰祢衡

西皮流水是京剧唱腔体系中比较常见的一种板式，曲调欢快活泼，唱腔节奏紧凑，好听好记好学。祢衡忍着委屈接下了鼓吏一职，

也知道开弓没有回头箭了，索性来它个一不做二不休，想条计策羞辱这曹贼。于是出帐唱了一段西皮二六：

丞相委用恩非小，

用为鼓吏怎敢辞劳。

出得帐来微微笑，

孔融做事也不高。

明知道曹贼多奸巧，

全凭势力压当朝。

我越思越想心头恼，

安排巧计骂奸曹。

罢罢罢暂且忍下了，

明日自有我的巧妙高。



京剧《击鼓骂曹》 我饰祢衡

关于京剧的节奏，我之前总结过几个词来形容，叫作“有话则长，无话则短，废话不说”。这个特点在《击鼓骂曹》里就有明显的表现，祢衡从丞相府出来，边走边想边生气，于是就唱了一段西皮快板，以表达他内心的不忿之情：

昔日里韩信受胯下，

英雄落魄走天涯。

到后来登台把帅挂，

扶保汉室锦邦家。

明日里进帐把贼骂，

拼着一死染黄沙。

纵然将我的头割下，

落一个骂贼的名儿扬天涯。

二十多秒的一段快板，讲述了前辈古人甘受屈辱的故事，也表示他可能不知不觉走了十里地回到了家中。所以说，认为京剧节奏慢或者节奏单一，真是一个大大的误会。



京剧《击鼓骂曹》 我饰祢衡



京剧《击鼓骂曹》 我饰祢衡

第二天祢衡早早来到了丞相府，积极备战。文武百官俱已到齐，曹操说：唤鼓吏进帐。只听祢衡在幕后大喊一声：来也！然后唱闷帘导板："谗臣当道谋汉朝"，边唱边出场，随着唱腔节奏缓步走向台口。这一句导板气冲云霄，观众第一时间就能感受到祢衡带着满腔的怒气。

《击鼓骂曹》虽然是个安工老生戏，扮相是高方巾、素褶子，但是祢衡年纪并不老，表现出一种朝气蓬勃、热力四射的气质。这一场戏最重要的一段唱腔是西皮导板转原板转快板，唱一段脱一件衣服，唱一段脱一件衣服，脱到最后一层是袴衣腰包，表示祢衡已经赤身露体了。我们在舞台上赤身露体是虚拟和写意的。虽说祢衡这个人性格

不圆满，最终导致命运不济，英年早逝，但在他身上有不畏权势的血性和气节，是值得人们尊敬的。

京剧是“以歌舞演故事”的表演艺术，看戏的时候，我们在看什么？首先是看歌舞、看表演、看演唱、看技术。《击鼓骂曹》这个戏最大的看点，一是西皮导板“谗臣当道谋汉朝”这段唱腔，二是祢衡裸衣击鼓的桥段。击鼓有两个部分，第一部分叫作“渔阳三挝”，全场静音，无伴奏击打；第二部分是“夜深沉”曲牌，需要和琴师、鼓师相互配合。关于这段故事，《世说新语》中有这样的描述：“祢衡被魏武谪为鼓吏，正月半试鼓。衡扬桴为渔阳掺挝，渊渊有金石声，四座为之改容。”

《击鼓骂曹》作为老生行当的传统骨子老戏，历代名家都留有精彩版本，行内外公认打鼓打得最好的是杨宝忠先生。杨宝忠先生早年宗余派老生，是余叔岩先生的大弟子，后来专攻京胡，常年给杨宝森先生操琴，与鼓师杭子和先生一起创立了杨派老生的艺术风格。

祢衡裸衣击鼓，鼓声铿锵有力，一边打鼓一边侧目，以鄙视、嘲讽、愤怒的眼神投向曹操，骂得曹操头皮发麻。然后唱一段西皮流水：

闻言怒发三千丈，

大骂奸贼听端详。

昔日文王访姜尚，

亲临渭水得栋梁。

臣坐君辇君陪往，

为国求贤理所当然。

我本是堂堂奇男子，

把我当作小儿郎。

枉在朝中为首相，

狗奸贼不知臭和香。

古人特别在意自己的身体，包括头发、胡子，因为这些是父母给的，不可以随意改变，更不能轻易给别人看到自己的身体。因此假如一个人用脱衣服和脱裤子的方式来面对外人，其实是最没有修养、最粗鲁的表现。祢衡裸体击鼓的目的正是为了用这样一个动作来羞辱曹操。像祢衡和孔融这样的知识分子，其实只要给他们一些尊重和礼遇，是很容易被驯服的。此时曹操手下人才济济，对新人就没有这么饥渴，不知不觉滋生了怠慢和冷漠，而心高气傲的祢衡生性敏感，一方面渴望被赏识、重用，一方面又有极度的自卑自傲，最后干脆选择了没有退路、豁出去的自我毁灭。

在封建时期，只要是谋权篡位，一律视为大逆不道，所以历史上就把曹操评定为奸臣，曹操在传统京剧中始终以白脸奸臣的形象出现。与之对立的一方，京剧里都会用正面形象，歌颂这种不惧淫威和权势的决绝态度。古人最在意的是身后的名誉，和名誉相比，死根本不算什么。所以祢衡才有“纵然将我斩首，也落得个青史名标”这样的台词，这种气节也是大多数人为之敬佩的。

《捉放曹》

一、《公堂》

有一句话说京剧剧目，叫"唐三千、宋八百，数不尽的三列国"，三国戏在京剧剧目中占有很大的比重。有一出著名的老生花脸的对儿戏，叫《捉放曹》。陈宫是东汉末年中牟县的县令，捕获了行刺董卓未遂而出逃的曹操。曹操在受审的过程中表现出了极强的感召能力，陈宫被曹操杀贼的勇气、救国之高义所打动，决定放过曹操，并且弃官与他私逃。二人逃到了曹操父亲的故友吕伯奢家中，受到了吕伯奢热情款待，但曹操是个疑心特别重的人，觉得吕伯奢款待他是另有目的，是为了报官求赏，因此不分青红皂白，把吕伯奢全家杀害了。陈宫目睹了这一切，意识到自己误信了曹操，悔恨交加，于是在夜里趁曹操熟睡的时候，独自离开。

《捉放曹》的故事不仅有京剧，在相声、影视作品中也频繁出现，大概是因为情节比较曲折，人物性格比较鲜明。这出戏有三折，分别是《公堂》《行路》和《宿店》，《行路》和《宿店》可以分成两个折子单独上演。所以过去在演的时候，水牌子上如果写《捉放曹》（准带《宿店》），那就是一出全本。过去以余叔岩先生为代表的一些老生演员在演这个戏的时候不带《公堂》，直接从《行路》开始。今天我们在演《捉放曹》的时候，为了保证故事的完整性，会完整地演。

《公堂》这场，曹操的戏份比陈宫还要重一些，因此在《公堂》中陈宫的一些唱段和念白容易被大家忽视，大家都知道"听他言吓得我心惊胆怕""一轮明月照窗下"，但是很少有人会注意到在这个戏的《公

堂》里面还有那么几段特别好听的唱腔。京剧学者刘曾复先生有一段早年说戏录音，讲的是西皮二六“曹孟德休得要谤毁朝阁”。这段录音是我们这些老生专业演员非常珍视的。十多年前，很多人觉得得到这段录音就好像是得到了一个制胜的法宝。刘曾老已经去世多年，录音现在也被公布在网络上，供很多专业演员和京剧爱好者去学习。



京剧《捉放曹》 我饰陈宫

中牟县县令陈宫抓获了曹操，在审讯过程中被曹操感召，这时候的曹操还没有得势，年轻气盛，行事比较莽撞，和大家知道的《群英会》《击鼓骂曹》里面的曹操形象有非常大的不同。正当陈宫纠结犹豫的时候，曹操唱一段西皮流水来说服陈宫，他唱道：“陈公台说此话真个懦弱，七品官怎能够标名烟阁，倒不如弃县令随定于我，走天涯

约诸侯共灭董卓，那时节灭却了谗臣董卓，管叫你换乌纱身挂紫罗。”大家可以注意一下，这几句唱词非常有意思，它里面说了几个问题：首先，他指出了陈宫性格当中的问题是懦弱；第二句用今天的话说是你现在这个平台不行，将来怎么大展宏图？第三句说“倒不如弃县令随定于我，走天涯约诸侯共灭董卓”，说明曹操对未来是充满希望的；后边两句是许下承诺，其实是曹操自己想的事，但是他转换了一个立场，意思是说这个事业不仅是我的，也是你的，是我们大家的。从这几句戏词中，大家可以看到曹操其实是一个领导力极强的人，他劝陈宫要直面自己的问题，同时改换平台，重新设定目标，我们合作共赢。所以陈宫突然醒悟，恐怕是此前从来没有听过这样的话。他唱了几句西皮摇板：“曹孟德说此话如梦方觉，七品官焉能得副相朝阁，倒不如弃县令随他入伙，走天涯奔海角重整山河。”思想上的转变是瞬间的。接下来陈宫就安顿家人，和衙役交代公事，可以看出陈宫是一个谨小慎微、瞻前顾后的人，之所以到最后有那么强烈的悔意，跟他的性格是有很大关系的。



京剧《捉放曹》 我饰陈宫



二、《行路》

第二场戏叫作《行路》，先由里子老生吕伯奢上场打引子、念定场诗："夜梦不详，吉凶事叫人难防。看破世事隐乡园，家道小康谷田仓，昨晚一梦甚凶险，未知吉凶降门墙。"古代人对自己做的梦特别在意，他们认为不会无缘无故地出现那样一些场景。他在西皮原板中就唱："昨晚一梦大不祥，只见猛虎赶群羊，绵羊于虎无逃处，大小俱被虎来伤。"这就预示着他即将要大祸临门，猛虎就是曹操，绵羊就是他和他的家人。后来因为这是迷信，所以有演员改了一些唱词。

曹操和陈宫在撞金钟的锣鼓当中出场，这个锣鼓经一般都出现在缓慢行走、行路的过程中，或者是这个人物在思考，也有可能他欲言又止、心里有事不能够马上做决断，这样的一种情绪。曹操和陈宫在行路上场的时候就用了这样一个锣鼓。他们唱了几句西皮散板，曹操唱上句“八月中秋桂花香”，陈宫接下句“路上行人马蹄忙”，曹操再唱上句“坐在雕鞍用目望”，陈宫再接下句“见一老丈在道旁”，远远望见了吕伯奢。吕伯奢就问：“那旁来的敢是曹操？”曹操因为刺杀董卓被通缉，头像就挂在城门口，所以非常警惕地说：“俺不是曹操，老丈不要认差了。”吕伯奢马上说：“啊，贤侄不要害怕，老汉吕伯奢，与你父有八拜之交，你怎么忘怀了呢？”曹操说：“原来是吕伯父，待侄男下马参拜。”陈宫赶紧在旁边提醒：“明公，你我趱路要紧。”吕伯奢是个非常热情的人，他说贵客临门，哪有慢待之理，天色已晚，今天你们别走了，请到寒舍一叙。陈宫还是继续提醒他：“去得的吗？”曹操觉得好像也没事，这个人跟家父是好友，去就去吧。这一去不要紧，就是一场灾难的开始。

进了吕府，吕伯奢就问曹操：“贤侄你为何这等狼狈？”曹操唱了一段著名的西皮原板：“恨董卓专权乱朝纲，欺天子压诸侯亚赛虎狼。行刺未成险遭丧，连夜逃出是非墙。若不是公台将某放，险些做了瓦上霜。”接下来陈宫又唱了段西皮流水：“多蒙老丈美言讲，释放皇家一栋梁，七品郎官何足样，同奔愿为汉家邦。”在这段唱中，可以感受到陈宫对未来充满了希望，唱腔相对来说比较坚定干脆。曹操听到吕伯奢提起自己的父亲曹嵩，忍不住掉下眼泪，陈宫看在眼里，觉得他是忠孝双全，就非常赞美地唱了一段顶板的西皮流水：“休流泪来免悲伤，忠孝二字天下扬，同心协力把业闯，凌烟阁上美名扬。”故事发展到这里还是一片祥和，等吕伯奢买了酒回来，准备杀猪宰羊款待曹操和陈宫的时候，悲剧才真正开始。

吕伯奢好好款待二人，跟曹操、陈宫说：“家中菜蔬虽有，只是缺少美酒，本当吩咐家下人等，多有不便。待我去至前村沽酒回来，把

敬二公三杯。”言语当中充满着热情。但是没想到的是，吕伯奢前脚走，曹操后脚就起疑心，曹操问：“公台你可曾听见？”陈宫说：“听见什么？”曹操说：“后面有磨刀之声，莫非下手你我？”陈宫说：“那老丈与令尊大人有八拜之交，断无此事。”曹操说：“你我到二堂，观看过动静如何？”陈宫说：“这倒使得。”接着开唱两句西皮散板，曹操先唱“将身来在二堂上”，就听后台喊道“捆而杀之、绑而杀之”，曹操急了，问：“公台，你可曾又听见？”陈宫回答：“又听见什么？”曹操说：“后面言道，捆而杀之、绑而杀之，不是下手你我还有哪个？”陈宫说刚才老丈说了出去打酒，杀猪宰羊款待你我。曹操说：“想是那老狗沽酒为名去至前村，约请乡约地保捉拿你我，要请那千金的重赏，你道是与不是？”陈宫又回答他：“看那老丈面带忠厚，岂是那贪赏之辈？”曹操说：“如今的人面带厚道而内藏奸诈，趁此无人，你我就动起手来！”陈宫马上上前制止：“且慢！事有可疑，等那老丈沽酒回来，问他个三言两语，他若无言答对，那时再来动手也还不迟。”曹操说：“等那老狗回来，他们的人多，你我人少，你我岂不是束手就擒？”陈宫问：“依你之见？”曹操说：“先下手的为强，这后下手的遭殃。”然后继续开唱一人一句西皮散板，曹操先唱“可恨老狗太不良”，陈宫接下句“他人未必有此心肠”，曹操再唱“分明要求千金赏”，陈宫接下句“求赏焉有此风光”，曹操再唱“手持宝剑朝后闯”，陈宫接最后一句“他一家大小要遭祸殃”。在这场戏里出现了很多次曹操和陈宫用西皮散板，一句上句、一句下句来对话这样的形式。散板在京剧演唱的板式中是最常出现的一种节奏，相对来说很自由，是在交代剧情过程中必不可少的演唱形式。那么什么叫上句和下句呢？就是一个上句和一个下句组成一个完整的句子，上句落在mi，下句落在do，这是西皮散板的演唱规范。



京剧《捉放曹》 我饰陈宫 邓沐玮饰曹操



京剧《捉放曹》 我饰陈宫 邓沐玮饰曹操

散板完了，曹操就拔宝剑把吕伯奢全家杀了，很快发现是错杀，但木已成舟，没有办法，曹操决定连夜逃跑。这时候陈宫迫于曹操的淫威，不得不跟着走，没想到两个人在庄头遇到沽酒回来的吕伯奢。吕伯奢看着二人行色匆忙，就问："贤侄，你们要往哪里去呀？"曹操回答道："侄男避祸事小，连累伯父事大，不敢久停，告辞。"吕伯奢就回他："我已吩咐家下人等杀猪宰羊款待二公，怎么就要走去？如若不然，老汉就要强留了。"这时候陈宫赶紧拦住吕伯奢说："老丈不必强留，回到家去自然明白。你我后会有期，我这里谢谢了，告辞了……"这几句念白语气非常慢，其实是话里有话，充满着潜台词。这时候陈宫的心里是非常纠结、内疚以及尴尬，但是又没有办法对眼前的吕伯奢说明真相，然后就对着吕伯奢唱了一段著名的反西皮散板："陈宫心中似刀扎，多蒙老丈你的美意大，好意反成了恶冤家，急

忙里难说你我的知心话，你莫怨我陈宫你怨他。”我个人觉得这一段反西皮散板特别出彩，很有感情，从技术层面来说也是非常难唱。

陈宫唱完这几句散板后就下场了，按理说应该和曹操一块儿走了不再回来，没想到曹操在这个时候又调回马头来找吕伯奢，他觉得斩草不除根必有后患，陈宫问：“明公为何停马不走？”曹操说：“忘了嘱咐那老狗几句言语。”陈宫知道坏了，调转马头必有大事，“谅你也无有什么好话。你饶他一条老命去罢！天地良心哪”！曹操不顾陈宫阻拦，跟吕伯奢说：“伯父你看身后何人？看剑！”一剑劈过去，把吕伯奢也杀了。

三、《宿店》

看到这一幕，陈宫彻底崩溃，一个搓步跪倒在吕伯奢的尸首旁边。当然，吕伯奢在舞台上已经下场了，但在戏里我们假想它的尸体就在台上。陈宫唱了一句嘎调，唱词是：“陈宫哭得咽喉哑，年迈老丈染黄沙，一家大小丧剑下。”曹操在旁边哈哈大笑，陈宫说：“明公你将他一家人杀死，尚且追悔不及，出得庄来又将老丈剑劈道旁，是何理也？”曹操说：“杀死老狗免除后患，这叫作斩草除根。”陈宫说：“似你这样疑心杀人，岂不怕天下人咒骂于你？”曹操就说出那句著名的台词：“公台，俺曹操一生一世，宁负天下人，不叫这天下人来负我！”

陈宫听到这句话，吓得倒退三步，曹操拔出宝剑威胁他，陈宫又往后退，心里又害怕又愤怒，开始唱“听他言吓得我心惊胆怕”。

《捉放曹》这出戏有两个核心唱段，一个是《行路》的西皮原板“听他言”，另一个就是《宿店》的二黄慢板“一轮明月”。这出戏前半部分是西皮，后半部分是二黄。一般来讲，西皮注重叙事，二黄注重抒情。当然西皮和二黄本身都有抒情和叙事的功能，但是在这个戏

中大家可以看到前半部分是行路，在行路的过程中更注重讲故事，到了《宿店》这场戏，是陈宫一个人的内心独白，以抒情为主，所以用的是二黄慢板转原板，最后以二黄散板结束。

天色渐晚，两个人在路边找了一家店吃饭休息。安顿好了以后，夜深人静，曹操吃饱喝足，倒头睡下。陈宫这时候怎么都睡不着，觉得非常后悔，就念了一句：“唉，我陈宫好悔啊！”接着唱二黄慢板“一轮明月照窗下”。在京剧老生剧目中有不少一轮明月的唱段，比如《文昭关》里伍子胥唱的是“一轮明月照窗前”，《清官册》里寇准唱的是“一轮明月早东升”。这些唱段看似雷同，其实每一段的处理都不一样。我们经常说大同小异，不同的艺术处理都在“小异”中体现。



京剧《捉放曹》 我饰陈宫



京剧《捉放曹》 我饰陈宫 邓沐玮饰曹操

特别值得一提的是，余叔岩先生在十八张半唱片中收录了《捉放曹·宿店》的这段“一轮明月照窗下”，是一口气完成了“照窗下”的“下”字。所以很多余派学者都以能够一口气完成这个字，来标榜自己是正宗余派。那么如何一口气完成呢？当然，要完成好、唱得特别出彩，确实需要一定的功夫，但是也没有像很多人传说的那么神乎其神。我可以分享一个经验，可以让你更好地一口气来完成“照窗

下”的“下”字，是一个非常简单的理论，就是“咱们的钱有限，得省着点儿花”。什么意思呢？就是一口气是有限的，用完就没了，所以要在后边释放，要在后面一鼓作气完成，那么前面就得省着。我发力的点是在后半段，前面半截的腔千万不要用力过度，气要省着往外出，后面半段才有可能达到那样一个高潮式爆点。在我们业界有一种说法，叫如果你想让观众给你这句腔叫好，就不能“撤”，一定要往前拱，节奏越是往前拱，越是容易让观众叫好。所以这句“一轮明月照窗下”的“下”字，大家仔细听它的节奏，就不是往后撤，而是往前拱的。

这套二黄唱腔分三个板块。一个是二黄慢板，就是“一轮明月”这段，之后是两段二黄原板。这两段二黄原板也是一段比一段快，一段比一段节奏激烈。最后一个段落是二黄散板。陈宫试图拔起宝剑杀了曹操，但终究没有这样的勇气，下不了手，重点突出了心里面的恐惧、纠结以及悔恨。这几句二黄散板的词特别妙：“这是我自己把事来做差，悔不该随贼奔天涯，落花有意随流水，流水无情空恋花。”可以说这四句唱腔设计得特别好，表达了人物情感，是技术和情感的完美结合。

《洪洋洞》

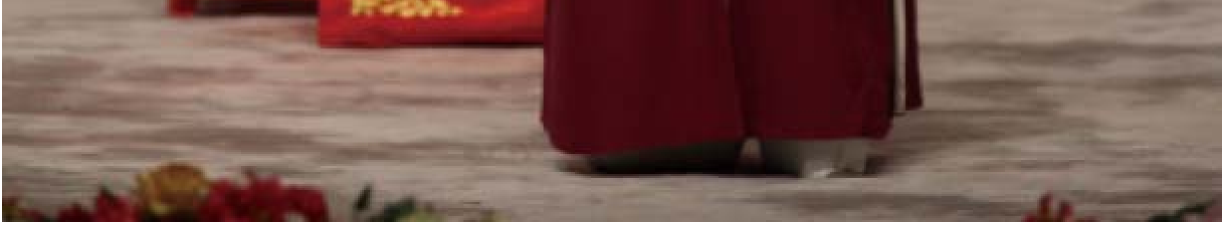
一、为国家那何曾半日闲空

《洪洋洞》是老生传统戏中特别著名的一出戏，这句“为国家哪何曾半日闲空”的二黄原板，是很多京剧初学者入门的时候必学的一段唱。记得六年前的一个冬至，我们在北京办过一个活动，特别招募了两百多位戏迷，并要求每一个入场的观众，都要面对着摄像机的镜头唱一句戏，才能走进剧场看戏。最后回放录像的时候，惊喜地发现有非常多的观众都唱了这句“为国家”，可见这出戏在观众心目中的地位。其实，按我们现在所谓的戏剧观，会觉得这个戏不那么像一出“戏”，全都是唱，剧情非常简单。一出没有什么起伏的戏，在观众心里有这么重要的位置，足见中国人欣赏戏剧的审美习惯——用歌唱把人物演到极致。按照老前辈的评价，这是一出六岁就会唱、但到八十岁可能也明白不了的戏。

这出戏取材于《杨家将演义》，也叫《孟良盗骨》《三星归位》，《洪洋洞》这个名字用得最多，那是杨老令公放骸骨的地方。京剧很多剧目都是用故事发生的地点来命名的，像《武家坡》《淮河营》《野猪林》《乌龙院》《御碑亭》。这是一出特别悲伤的戏，讲的是北宋杨继业在李陵碑前碰死以后，他的遗骸被藏于洪洋洞中。有一天杨继业托梦给他的六子杨延昭，让六郎去北国洪洋洞取回遗骸，杨延昭就命他手下大将孟良前去盗骨。此时，另外一员大将焦赞瞒着杨延昭，暗中跟随孟良，也到了洪洋洞。焦赞想和孟良开个玩笑，孟良盗骨的时候听见后面有人声，黑暗中也不知道是谁，拿着斧子回身就把焦赞劈死了。焦孟二将是结拜兄弟，感情非常深，孟良发现误

杀，悲痛不已，就把老令公的遗骸托付给老军，自刎在洪洋洞。杨延昭听到这个噩耗，病情加重，最后吐血而亡。





京剧《洪洋洞》 我饰杨延昭

在戏里面唱着唱着死去的角色不多，除了这出戏，还有《白帝城》里的刘备，也是唱着唱着就死掉的。这出戏自京剧形成到现在已经在舞台上演了两百年，如果给京剧剧目来一个流行排行榜的话，《洪洋洞》肯定在前三名。京剧的鼻祖、大老板程长庚先生最后一次登台演的就是这出戏，后来谭鑫培先生在晚年也经常演，包括余叔岩、言菊朋、孟小冬、谭富英、杨宝森、奚啸伯……这些老生艺术家都有好版本流传下来，而且各具特色，可以说老生没有不会这出戏的。这出戏以唱为主，是一出典型的二黄戏，包含原板、慢板、三眼、摇板、散板、导板等，几乎涵盖了所有的二黄板式。在这出戏的唱段中，最著名的就是“洪三段”，分别是二黄原板“为国家哪何曾半日闲空”，以及后面的二黄慢板“叹杨家投宋主心血用尽”，还有第三段二黄快三眼“那日朝罢归安然睡定”。这个戏唱的人多，研究的人多，除了专业的，票友也研究传唱，所以传唱度、普及度特别高，可以说每个人心目中都有属于自己的一段《洪洋洞》。

一开始是杨老令公给六郎托梦，这个情节导致整出戏曾经被禁演，也有一些演员把其中和托梦相关的唱词修改了一下。杨继业第一个出场，披着黑水纱，观众一看就知道这是一个鬼魂，而不是真人。老令公上场以后先说前因后果：“吾乃杨继业鬼魂是也。只因六郎前番命人盗取尸骸，乃是假的；真尸骨现在洪洋洞，第三层石匣内。我不免去到宋营，托兆与六郎便了。”可以说交代得清清楚楚。这场戏等于是杨六郎上场之前的一个热场，是一个过场戏，引出杨六郎“为国家哪何曾半日闲空”的唱段。这个戏唱腔的容量特别大，基本上是以唱来抒情、讲故事，因此有别于《四郎探母》这类戏，出来是打引子、念定

场诗、念白，然后开唱，这个戏是出场就唱。杨六郎唱完这四句二黄原板，回身走到自己的座位上坐下来打瞌睡。这个二黄原板最后一句是“身不爽不由人瞌睡朦胧”，唱完就睡着了。台上放着一张桌子、一把椅子，我们是坐在椅子上，靠在桌上，但其实表现的是他躺在床上，这也是一桌一椅最基本的用途。



京剧《洪洋洞》 我饰杨延昭 王玉玺饰杨宗保

杨继业的鬼魂带着几个小鬼再次上场，唱了几句二黄原板。杨六郎在梦中突然听到有人叫他，于是唱了几句二黄散板：“猛抬头只见我父令公。曾记得两狼山父把命送，哪有个人死后又能复活。我这里下位去身难转动。”这句唱完，孟小冬先生的版本在这个地方打的是“罢

大仓”，不是“哭头”，非常特别。这个唱词表达得很清楚，可能每个人都有这种做梦的经历，想要喊叫，想要抓东西，或者想要逃跑，发现嗓子喊不出来，手伸不起来，腿也迈不开了，然后突然挣扎着醒过来，满身的汗，发现自己原来是做了一个梦，而这个梦可能在当时你记得非常清楚。杨老令公接着开唱：“前番你去盗回的尸骸其实是个假的，我的真骸骨现在北国洪洋洞望乡台第三层，夫本当与我儿多把话论，怕的是天明亮难以回城。”唱完后杨老令公就下场了。



京剧《洪洋洞》 我饰杨延昭

杨六郎这个时候才慢慢地苏醒过来，唱“方才老元戎前来托梦”，然后醒过来用两个手揉眼睛，一看：“啊？醒来时不由人珠泪满胸。”然后把孟良叫上来。在这个戏里，孟良是由铜锤花脸应工，除了杨延昭以外，孟良是第二主演，属于一个比较重要的角色。孟良进帐问杨六郎说：“唤末将进帐，有何军情议论？”杨六郎说：“贤弟哪里知道，昨日三更时分，老元戎前来托梦，前番盗骨，乃是假的。”孟良问他：“真的呢？”“真骸骨现在北国洪洋洞望乡台第三层之上，那才是真。我意欲有劳贤弟，二下番营盗回骸骨，不知贤弟意下如何？”孟良说：“末将好比元帅跨下之驹，扬鞭就走，勒鞭即止，听元帅传令。”杨延昭念“今差贤弟到北番”，孟良念“行走哪怕路途难”，杨延昭

念“但愿盗得尸骨转”，孟良念“凌烟阁上美名传”。杨延昭最后嘱咐“小心……”，孟小冬先生的版本念得很低，很克制，语重心长。一般这样一嘱咐，就知道后面一定会出事。

这几句念白能听到特别浓郁的湖广音、中州韵，比如“前番盗骨乃是假的”的“乃”，它属于第三声，就是阴阳上去的上声，上声字在湖广音里一般高念。还有“第三层之上”有一种跌宕起伏的味道。近二十年前，我跟孟小冬先生的入室弟子蔡国蘅老师请教过这个戏，蔡先生曾经讲过，这个戏里边仅有的那几句白口，得特别念出那种“勾连搭”的味道，勾着，连着，搭着，字和字之间、句子和句子之间都是有关系的，必须念出形断意不断的感觉。

二、叹杨家投宋主心血用尽

孟良盗骨，焦赞有点调皮，想进去吓唬吓唬他，结果搭上了性命。现在看起来，这种死法简直是太可笑了。在《杨家将演义》中也记载了这个故事，说孟良在幽州的一个城楼里拿到了老令公的遗骸，这时候焦赞也偷偷摸上了城楼，刚好看到孟良的背影，于是伸出手就去抓孟良的脚踝，孟良以为自己的行为被守城的兵卒发现了，前来捉拿他，二话不说，拔出斧头就劈，一下子把焦赞给劈死了。后来孟良发现误杀了焦赞，心里觉得特别对不起兄弟，将老令公的遗骸托付给老军送回天波府，又返回城楼来收拾焦赞的尸体，并在幽州城外用焦赞的佩刀自刎而死。所以情节虽然可笑，但有据可依。

杨延昭得知焦、孟二将死去的消息后悲痛万分，所有的情感都是用唱腔来表达的，到这里全部是散板。有人说散板是京剧唱腔中最难唱好的，因为节奏相对自由，不是特别容易把握得准。所以说如果能把散板唱好，基本上板的就没什么问题。说到“洪三段”的第二段“叹杨家投宋主心血用尽”，比对余、孟两位先生的版本，余先生的节奏更快

一些，每一句的结尾更干脆利落，行腔善于运用“提溜劲”，唱腔中听不到大起大落、大辙大推的这种节奏，相对来说比较工整，是“一块板”。在第三句“宗保儿搀为父软榻靠枕”以后，出现了一段锣鼓，表现的是杨延昭艰难的步履，接一个夺头，从慢板转到了原板。



京剧《洪洋洞》 我饰杨延昭

三、自那日朝罢归安然睡定

后半场里，杨六郎又做了一个梦，梦见八贤王用箭射死了他。也因为前后这两场梦，《洪洋洞》在剧本上、唱词上都进行了很大的调整和改变，因为托兆和射虎有迷信色彩。很多演员改了唱词，比如杨宝森先生，把“洪三段”里的第三段“三更时梦见了年迈爹尊”，改成了“想起了”。时至今日，很多观众对于这类有预言色彩，且能够保持京剧剧目原汁原味的戏很有好感，我们在整理复排《洪洋洞》的时候，就特别把托兆射虎这种曾经被禁的桥段又恢复了起来。这在传承的角度，或者说在艺术表现的角度是有价值的。八贤王赵德芳是宋太祖赵匡胤的第四个儿子，他的妹妹是柴郡主，嫁给了杨六郎，所以两家关系走得非常近。当赵德芳得知妹夫杨六郎染病在床，就特地过去

探望。杨六郎此时已是病入膏肓，八贤王去看他的时候，杨六郎正在做噩梦，梦见一个军官对着他的前心射了一箭，睁开眼睛看见眼前这个八贤王，居然就是刚才梦里的军官，于是唱道："抬头只见放箭之人，我与你一无仇来二无有怨恨，你为什么放雕翎射我的前心。"赵德芳一听，反应过来，刚才他在来的路上确实用箭射过一只猛虎，所以唱道："听罢言来才知情，却原来那猛虎是他的本命星君。我与你好亲眷无有伤损，休把我当作了那放箭之人。"然后八贤王和杨宗保一起把六郎叫醒，杨六郎这才从梦中慢慢醒过来，唱道："听说贤爷驾到临，宗保儿前去请罪负荆。"这是用二黄散板来演唱的，也是《洪洋洞》这个戏中比较有代表性的几句散板，一个人在梦境当中的唱，和在清醒时候的唱，状态是不一样的，尤其体现在吐字和发音，特别是在一些尾腔收音上比较明显。

赵德芳就问他："御妹夫，这病体从何而起？"杨六郎叹气道："唉，千岁！"孟小冬先生的版本非常强调"千"字，然后归韵到"噫"，把杨六郎这种病重、气喘的感觉表现得很到位。接下来这段二黄快三眼，就是著名的"洪三段"当中的第三段，把这件事情发生的经过和赵德芳说了一遍。

自那日朝罢归安然睡定，三更时梦见了年迈爹尊。臣前番命孟良骸骨搬请，那乃是萧天佐以假成真。真骸骨移在那洪洋洞，望乡台第三层那才是真。二次里命孟良番营来进，又谁知焦克明他私自后跟。老军报他二人在洪洋洞丧命，失了我左右膀难以飞行。为此事终日里忧成此病，因此上臣的病重加十分，千岁爷啊！

这段戏唱完以后，佘太君、柴郡主、杨宗保纷纷来到杨六郎的病榻前，他们都知道杨六郎的生命快到尽头了。六郎最后的这一大段散板，其实就是临终遗言，全剧的最后一句是"无常到万世修去见先人"，这句唱完眼睛闭上，同时咽气。如果有人问我，哪一句唱腔最难，我想《洪洋洞》的最后一句一定是最难唱的，就是因为所有的气

息、所有喉头的技巧，在这个时候都显不出来了，而最重要的是稳定性和控制力。

《桑园寄子》

一、拜坟

《桑园寄子》故事出自《东西晋演义》。讲的是晋朝在黑水国有一个叫石勒的将军造反，扰乱中原，老百姓们纷纷出逃避难。其中有一户人家男主人叫邓伯道，带着儿子、侄子和弟媳妇一块出逃，要投奔媳妇的哥哥金永成。邓伯道的弟弟邓伯俭中年过世，留下老婆、儿子交由哥哥照顾。没想到行至中途被乱兵冲散，弟媳妇不知去向，邓伯道就独自带着儿子和侄子来到一片桑园。一个年过半百的人带着两个小孩逃难，又累又饿，就坐下来休息。一会儿子哭，一会侄子哭，两人又想吃饭，又想要父亲、伯父背他们走。结果邓伯道背上儿子，侄子哭；把儿子放下去背侄子，儿子又哭，真是左右为难。邓伯道觉得兄弟已经去世了，估计这个弟媳妇也是凶多吉少，留下可怜的年幼侄儿，如果这侄子再有什么三长两短，又有何脸面向九泉之下的兄弟交代呢？经过一番痛苦的抉择，邓伯道把自己的亲儿子绑在桑树上，留下血书一封，背着侄子，含泪而去。最终这弟媳妇逢凶化吉，没有什么大碍，经过桑园，看到侄子被绑在桑树上，赶紧把他解救下来，然后赶至潼关，一家人得以团圆。

这出戏是谭余一脉的代表作，除了京剧以外，还有川剧、徽剧、湘剧、滇剧、河北梆子、秦腔，秦腔就叫《黑水国》，京剧用《桑园寄子》这个名较多，谭元寿先生在20世纪80年代演过全本的《桑园寄子》，当时海报贴的就是《黑水国》。这出戏的前半部分以演唱为主，后半部分在逃难过程中来到桑园以后，大部分是衰派老生的做工。杨宝森、谭富英两位先生的版本比较经典，另外还有比较珍贵的是刘叔诒先生的版本。

这出戏赞美了邓伯道手足情深、舍子救侄的品质，这个故事听起来会让人心里有一个疑问：就是邓伯道怎么就非要舍弃一个孩子呢？背上一个再抱上一个一块逃走也是可以的，那样做显得非常不通人情。但是如果我们走进剧场看戏，会觉得所有疑点在表演上都有处理。分析一下邓伯道所经历的这些事情的变故，就不难理解最终他做出这样一个选择是合乎情理的。邓伯道将近六十岁，赶上兄弟夭亡，他肯定受过非常强烈的刺激，所以形态非常苍老，精神颓废，行动迟钝，带着两个孩子又经历乱军的冲撞，来到桑园时可以说是心力交瘁，已经不知道翻了几座山了，又饿又累，心里又难过，别说是要背两个孩子，也许是一根稻草都能把人压垮。这个戏从剧情的角度来讲是一波三折，非常有可看性，同时剧情给表演提供了非常大的空间。我们经常讲京剧的剧目也分档次层级，那么这出戏是属于级别和档次非常高的，可能仅次于《洪洋洞》《失空斩》了。



京剧《桑园寄子》 我饰邓伯道



京剧《桑园寄子》 我饰邓伯道

邓伯道第一次上场，也是打引子念定场诗：“家道兴隆，教子嗣，早成功名。人生在世几度秋，好似杨花水上浮。有朝一日狂风到，大限来时一笔勾。”其实听得出来情绪是非常低落的，而且有一种宿命论的感觉。后面再念几句白：“老汉邓伯道。兄弟伯俭，不幸中年丧命，撇下弟妹侄儿，此子倒也聪明伶俐，与我儿同在南学攻书。今当我兄弟周年之期，不免带领两个孩儿，去到坟前一祭。家院，吩咐下去，准备祭礼，到二员外坟前一祭。有请二位少东人。”然后引出两个娃娃生——邓元和邓方，一个念“窗前学孔圣”，另一个念“何日得成名”，说明这户人家对读书这件事非常重视。邓伯道跟两个孩子说：“今当你爹爹周年之期，将你们唤了出来，随定为伯去到坟前一祭。”然后就唱了《桑园寄子》里面最著名的一段二黄慢板：“叹兄弟遭不幸一旦丧命，丢下了年幼儿好不伤情。眼望着孤坟台珠泪难忍，见坎台不见人

刀割我心。”这句唱完，来到坟前，京胡连着前面的唱开始演奏“哭皇天”这个曲牌。在京剧的音乐体系中，曲牌是一个非常重要的存在，有衔接剧情、烘托气氛的作用，而且快乐、悲伤、行走、跋涉都可以用曲牌。“哭皇天”就常用于祭奠，比如《搜孤救孤》中，程婴在法场和公孙杵臼告别的时候，也用了“哭皇天”。在演奏过程中，邓伯道带着两个孩子给邓伯俭上香，摆好香烛，祭拜鞠躬这一系列的表演都完成以后，京胡和司鼓会看着演员，差不多都完成了，那么就该收了。

接下来邓伯道要唱一大段导板回龙转快三眼“见坟台不由人珠泪滚滚”，这段唱是《桑园寄子》特别有代表性的唱段，学唱的人非常多，流传得也很广。

见坟台不由人珠泪滚滚，伯俭！兄弟！难得见的兄弟呀！叫一声同胞弟细听兄云，曾记得你在世何等地欢庆，兄与弟同商议家道隆兴，料不想身得病一旦丧命，兄弟丧命，我那兄弟！似黄土埋却了无价的宝珍！

说明他和兄弟的感情真的很深厚，为后面的戏做了铺垫。邓伯道唱完以后，两个小孩也唱了一段：

见爹爹只哭得昏迷不醒，叹叔父一旦间命赴幽冥，撇下了弟年幼无人教训，黄泉路你那里怎能安宁！

跪尘埃只哭得珠泪滚滚，见坟台不见我死去爹尊，撇下了儿年幼无人教训，谁又知父子们两离分！

此时邓伯道看着两个孩子，已然是泣不成声：“这一个要叔父我的心酸难忍，那一个要爹爹刀割我心。哭一声同胞弟慢慢相等……”刚唱到这儿，突然起了“扫头”，有家院来报说：“大事不好！”“扫头”是非常厉害的一个锣鼓经，当故事发展到一定阶段，有一些不需要表述或者欲言又止的状态，或者犹豫纠结一些话该说不该说，就用“扫头”。

中国书法和国画经常讲留白，留白可以给人无限的遐想，留下再创作、再理解的空间，而京剧锣鼓中的这个“扫头”，其实就是一种留白。

一个家院上来报信，说：“启禀员外，大事不好了！今有黑水国石勒，逢州抢州，遇县夺县，眼看就要杀到我庄来了。”邓伯道说：“这才是福无双至、祸不单行，儿啊，我们快快回家去吧。”又来一个扫头，这次就不是打人物情感，而是在进行空间转换了，一个扫头，把邓伯道和两个孩子从扫墓的地方打到家里。

京剧爱好者中专门有一类，既唱戏，又学场面。就拿我来说，我虽然是演员，但是非常喜欢武场，喜欢打大锣。京剧作为一个综合艺术，除了演员，除了角儿的演唱和表演以外，还有很多的环节、部分都是很重要的。比如乐队，过去有句话叫六场通透，讲的就是那些场面上的好先生，又能打鼓，又能拉琴，能玩文乐的下手活，月琴、三弦，吹笛子、吹唢呐。过去的老艺人是非常厉害的，他们的本事绝不次于在台上演戏的那些角儿。

二、逃命

邓伯道带着两个孩子匆匆返回家里，邓伯道的弟媳妇金氏出场，唱了四句二黄原板，唱词非常简单：“遭不幸我的夫中年丧命，撇下了母子们孤苦伶仃，将身儿来至在草塘坐等，却为何终日里眼跳心惊。”这是表示每个人都对即将发生的事情有一种直觉。邓伯道和两个孩子上场，一家人见面，邓伯道说：“弟妹，大事不好了！今有黑水国造反，逢州夺州，遇县抢县，看看杀到我庄来了！”金氏唱两句二黄散板：“听说是那石勒来犯边境，眼见得一家人要遭灾星。”这是一种非常常见的处理，就是两个人在对话的时候，有一方说出了让对方惊讶的事情，另一个人就会唱两句二黄或者西皮的散板，或者导板，而这

种板式的节奏开得比较水，它是衔接上下两段情绪的一个过节奏。什么叫唱得水呢？就是在这个地方不需要用非常高超的、要博得观众喝彩的节奏来唱，基本上是一带而过。在京剧表演节奏中，讲究张弛有度、抑扬顿挫，要想扬就先得抑，要想释放就先得收，这才能形成效果的反差。



京剧《桑园寄子》 我饰邓伯道

金氏唱完后说，不用惊慌，我有一个兄弟叫金永成，镇守潼关，我们一家先投奔到他那里，暂避一时再想良策吧。邓伯道一听，“事到如今也只好如此，你我到后面收拾收拾去吧”。一家四口都下去改换装扮，换成要去长途跋涉的便服。

邓伯道一家四口出逃，但是并不是打算永远不回来，所以临走前跟众家丁做了一番交代，用二黄散板唱：“一家人跪草堂珠泪滚滚，尊

一声众家丁细听分明：都只为黑水国兴兵犯境，我带着二东人前去逃生。但愿得他贼兵不到此境，我回来将家财与尔等平分。急忙忙说不尽衷肠话论……”没唱完，又是一个扫头，代表他们匆忙离开。

接下来就是邓伯道一家四人在逃难途中艰难跋涉的过程，是一段二黄慢板，四个人共同完成，“走青山望白云家乡何在？一家人逃性命顾不得家财。山又高水又深无计忍耐，道有草石有苔寸步难挨。带娇儿手攀藤忙登山界，走得我两腿痛珠泪满腮。远望着白茫茫，但不知何方地界？何日里到潼关才放心怀。远望见旌旗飘把我吓坏，又只见众贼兵蜂拥而来。我这里带娇儿忙下山界……”唱完以后，邓伯道带着两个孩子与金氏走散了。

叔侄三人一起来到一片桑园，因为这个过程中受到了猛烈的冲击，所以邓伯道出场的时候摔了一个吊毛，爬起来一边揉眼睛，一边说道：“吓煞我也！吓煞我也！”一睁眼，一搓手一看，问：“你婶母呢？”邓元说：“不知去向！”又对邓方说：“儿啊，你母亲呢？”邓方说：“我母亲被贼兵抢了去了。”这一想坏了，走丢了，邓伯道当时又吓晕过去了，人瘫软地坐在地上，起二黄小导板，唱了两句：“听一言吓得我三魂不在，眼见得一家人两下分开。”前文说过，当几个人在对话的时候，如果有一方说的话让对方感到惊愕，或者遭受突如其来的打击，会以散板或者导板的形式唱几句。所以在这里邓伯道就唱了一句二黄小导板，是用导板锣鼓开，后边接两句散板。这么简单两句唱，就起到了起承转合、推进剧情的作用，从前面非常忙乱、惊愕的状态，过渡到接受这样一个事实的状态。

邓伯道拉着邓方的手要去找他的母亲，打了一个“水底鱼”。邓方回头一看，邓元坐在地上不走了，就赶紧拉着伯父说：“啊，伯父，我哥哥他不走了！”邓伯道回头一看，非常生气：“儿啊，你为何不走？”邓元说：“孩儿两足疼痛，难以行走。”邓伯道看着坐在地上的儿子，心想孩子累了，也很正常，就想办法，左看右看前看后看，突然

看到前面有一个小土坡，有办法了，说：“不妨事，那旁有一土台，你且站了上去，待为父背儿一程。”邓元站起来说：“爹爹老了。”孩子还是非常懂事的，我虽然累，但是让您背，恐怕您那么大年纪是背不动了。邓伯道说：“为父的么，虽然年迈，倒是康健，你且站了上去。”一托胡子，年近六旬，胡子都是花白的了，但是没办法，这个时候必须得让自己振作起来。邓元站到那个土台上，邓伯道正准备去背这个孩子，邓方突然哭了起来。“儿啊，不要啼哭，背完了你哥哥，再来背你。”邓伯道一看，赶紧过去安慰他。因为邓方年纪比较小，所以邓伯道跟侄儿说话的时候都是哄着他，俯下身子，态度非常好，而对自己的儿子则相对严厉一些。他哄完邓方，邓元在后边土坡上叫：“爹爹你快来呀！”邓伯道说：“哦，来了。”

这时候，乐队会拉一个“小拉子”曲牌，老生演员要在这个“小拉子”曲牌中完成一系列的动作，包括提鞋、甩胡子、抓水袖，人往后退，一直退到那个土坡，把孩子背在身后。背上孩子后唱两句二黄散板：“前世里欠下冤孽债，到如今老的老小的小，好不悲哀……”背着孩子边唱边走，这时邓方又受不了了，边哭边说：“想我兄弟累了，有他父亲背他，想我是个没有父亲的孩子，我走不动了就没人背我，我想起来就气、气、气、气死我了！”说着就倒在了地上。这时候邓元在他爸爸的肩上看见这一幕，跟邓伯道说：“爹爹，我兄弟他昏死过去了！”邓伯道一排搓步，快速跑到邓方身边，把他扶起来，跟他说：“儿啊，你也站上土台，待为父背儿一程。”邓方托着邓伯道的胡子说：“伯父老了！”邓伯道再托着髯口说：“为伯么……”一看不服老不行啊，但是这时候必须得挺住，“不老，不老，我还背得动儿，只管上去”。这种坚持和隐忍，表现了一个父亲强大的慈爱。接下来这段戏跟刚才那段一样，重复一遍，邓方站到土坡上，邓伯道正准备去背他，邓元在旁边又哭了起来，邓伯道非常严厉地教训儿子：“方才为父背过你了啊！”这个语气跟安慰刚才那个小孩子的时候非常不一样，对自己的孩子很严格。但是邓元毕竟也是个孩子啊，一把推开他的父亲说：“你去背他去吧！”邓方还小，站在土台上挺高兴：“伯父你来呀，

你来呀！”邓伯道说：“好，我来了。”刚才因为背过那个大的了，现在再背一回小的，虽然是深感为难、筋疲力尽，但是没办法，也只能咬着牙去背邓方。所有动作重复一遍，只不过速度加快，观众可以在这个变化中感受到邓伯道内心的变化。背上邓方以后，也唱两句二黄散板：“这奴才年纪小聪明可爱，可怜他无父的儿无计安排。”背着邓方一边唱一边走。这时候邓元又在原地不走了，把邓伯道急得六神无主，背了大的，小的不高兴，背了小的，大的又不走，这便如何是好？远远望见“那旁有一桑园，将我儿绑在树上，背了我侄儿逃走。我就是这个主意……”



京剧《桑园寄子》 我饰邓伯道

他非常平静地想到了这样一个办法，于是跟孩子们说：“儿啊，起来起来，我来问你，你们腹中可曾饥饿啊？”孩子说：“我们早就饿了。”“儿来看，那旁有一桑园，桑枣开得茂盛，你们哪一个上去，摘些下来，我们也好充饥呀。”邓方说：“我去我去。”邓伯道赶紧把他拦下来：“儿啊，你还小，不能上去呀。”邓元在旁边说：“对呀，我比你

大，我去，我还能多摘些来呢。”听邓元这么一说，邓伯道既欣慰，觉得这个孩子长大了，真懂事，又想到自己马上要把他绑在树上，父子必然离别，非常痛苦。所以这时候他面对着邓元，拍着他的肩膀，语重心长、饱含热泪地跟他说：“着啊，我原要你上去……”两个孩子年纪小，对于邓伯道的这种情感流露，其实没法察觉，就觉得是去摘点桑枣吃，心情是非常轻松的。所以上树的过程使用了一段“八板”的曲牌，特别愉快轻松，节奏非常欢快，此时此刻这样的曲牌表达的是那两个孩子的心情。与此同时，邓伯道做什么呢？他已经想好了要把自己的儿子绑在桑树上，在自己身上解下一根腰带，要过去绑邓元，看着正在玩耍的孩子，再看看手里的腰带，不停地打哆嗦。因此两个孩子越欢快，这个曲牌越轻松，反而越凸显了邓伯道此时此刻的纠结与痛苦。最后他走到邓元面前，一跺脚一咬牙，把这个孩子绑在了树上，邓元发现自己被绑，问：“爹爹，为何将孩儿捆在树上？”这时候“八板”的曲牌终止，邓伯道撕心裂肺地跟儿子说：“儿啊！非是为父的心狠，将我儿捆在树上。儿来看，你兄弟年幼，行走不动。你二人在中途路上挨挨蹭蹭，何日才到潼关？倘若贼兵到来，将我儿杀死，为父我是倒也甘心；倘若贼兵到来，将你兄弟杀死，叫为父日后死在九泉之下，怎能对得过儿那亡故的叔父临终之时在病床托孤之情？故而将我儿捆在树上，待为父为我儿留下血书一道，有那仁人君子将你救去，儿啊，那你就有了命了，父子们还有相会之时。倘若被贼兵到来，将我儿一刀杀死，父子们今生今世再要相逢，是万万不能了！儿啊！”然后唱了一段二黄散板：“此时间顾不得父子恩爱，眼见得亲骨肉两下分开。急忙忙扯下了衣襟一块，咬指尖腹内痛珠泪满腮。我家住在太原府汶水县界，我的名叫邓伯道逃难此来。舍亲生救侄儿留传后代，也免得旁人骂我年老无才。”这出戏至此到达高潮。最后他们赶到潼关，一家人团聚。《桑园寄子》唱腔优美，表演细腻，使得这出戏能够经久不衰。

《御碑亭》

一、“莫须有”的一夜情

《御碑亭》出自《今古奇观》“王有道疑心弃妻子”，后人把王有道休妻这个故事编成了《御碑亭》，又加“金榜乐”和“大团圆”的环节，这出戏也就成了旧时科考时节很多读书人都特别爱看的一出戏。所谓“洞房花烛夜，金榜题名时”，双喜临门，大家看了觉得很欢喜、很吉利。这出戏的老生以谭余派最为著名，旦角梅派、尚派、张派都有特别好的版本，20世纪初梅兰芳先生到上海，打炮戏就是和王凤卿先生合演的《御碑亭》。由此可见，这个戏很有含金量。

故事说的是明代有一个书生叫王有道，这个人没什么背景，但是很会读书，有一年赴京赶考，出门之前嘱咐妻子孟月华和小妹王淑英要好好看守门户。前脚出门，孟月华娘家的仆人孟德禄就来请小姐回家祭扫祖坟。孟月华是个非常贤淑的女子，虽然担心小姑子一个人在家，但是父母之命也不能违抗，所以就回去了。回家祭完祖坟，找了个借口匆匆回家，没想到在半路上遇到暴雨，就躲进了御碑亭。这时候，来了一位赶考的书生叫柳生春，刚想进亭里避雨，看见已经有一个妇人在里边，两人打了个照面，柳生春想孤男寡女，此处不能久留，刚想走，转念一想，我走了，万一来个流氓怎么办？于是就在亭子外面站立了半宿，等到雨停天亮，各自散去。这一晚两个人什么话都没有说，更没有任何肢体上的接触。孟月华心惊胆战地回到家里，把这段奇妙的经历讲给了小姑子王淑英听。其实行路途中男女相遇本来是寻常事，可是这个还没出闺阁的小姑子一听就大惊小怪，故意打趣。此时王有道赶考回来，听了小妹有意无意三言两语，胸中涌上一股无名怒火，当即写下休书一封，把孟月华骗回了娘家。孟月华回家

打开书信，才发现自己被休，万分悲伤。此时王有道中榜的喜讯也传到家中，他和其他几位同科进士参拜恩师，这时候碰到了柳生春，说起御碑亭避雨之事，才知道自己冤枉了孟月华，急急忙忙赶到孟家向妻子请罪，言归于好。王有道也将妹妹王淑英许配给了柳生春。

王有道这个人物是老生应工，但是在剧里的感觉更像一个“丑”，不是那种“正生”，典型的大男子主义，有点迂腐、冲动，念书念多了，认死理，一言不合就写休书，今天看起来简直是不可思议的事。有很多当代女性观众在剧场看到这段的时候都恨得牙痒痒，恨王有道的大男子主义，也恨这个孟月华太过隐忍。男二号柳生春由小生来扮演，是一个彻头彻尾的暖男，找个亭子避雨，遇到一个妇人，不愿意跟人瞎搭讪，说明是个君子，非要替人多想一步，保护欲有点过分。

《御碑亭》有段时间曾经因为迷信色彩而被禁演，以前的版本中，柳生春和孟月华在御碑亭避雨的过程被四功曹做了记录。四功曹是道教值年、值月、值日、值时四位神，主要工作就是掌管功劳簿，考察、记录功劳，充当守护神。

柳生春和孟月华彼此之间略略动心，但是什么都没做。一个男子可以克制自己的欲望，就被认为是一个有阴骘的人，就是说当一个人为善不扬名、独处不作恶，他就会得到神灵的保佑。正因为柳生春做了一个君子，没有去冒犯孟月华，所以神仙认为他有非常的功德，特意记录承给上帝，上帝龙心大悦，便派朱衣神下界，保护柳生春中进士。其实柳生春的文章写得非常一般，按照正常水平他不应该中进士，但是因为他受到了神灵的保佑，主考官申嵩三次把他的试卷扔到一边，三次被朱衣神放回，申嵩恍然大悟说：“此人文章虽弱，但是阴骘浩大，取中榜尾再做道理。”柳生春考中以后，自己都觉得很纳闷儿，因为那天下大雨，匆匆赶到考场，差一点误了考试，文章写得非常潦草，怎么就考取了呢？可见控制欲望、守住底线，会有后福的。

二、承谢你贤德妻喜之不尽

对于老生来讲，《御碑亭》算是歇工戏，唱做都不算繁重，但故事本身很有意思。第一场王有道上来打引子念定场诗：“磨穿铁砚，这襟怀，不让前贤。”听到这个引子，大家就知道这是一个读书人，胸怀大志。接下来是定场诗：“读尽四书身世寒，满腹文章不为官。月中丹桂相攀易，金殿鳌头独占难。”然后自表身世：“卑人王有道，浙东人士，寄居金华。娶妻孟氏，十分贤德。妹子淑英，年方二九，尚未许字。想我苦读寒窗，功名未能上达。今当大比之年，进京赴试，不免将娘子、贤妹唤出堂来，嘱咐一番，也好入场。娘子、贤妹哪里？”然后引出孟月华和王淑英，两个旦角上场后一人念一句诗，孟月华是青衣，念的是韵白：“亲操井臼侍衾裯”，王淑英是花旦，用京白来念：“静隐纱窗花倦秀”。三个人见面进屋坐下，姑嫂二人说，把我们俩叫出来有什么事啊？王有道说也没别的事，我今天要进京赴考，你们二人在家好好看守门户。孟月华说：“恭喜官人，贺喜官人，入场必定高中。”小妹也说：“哥哥，我嫂子备得有酒与哥哥庆贺。”王有道非常高兴，唱了一段原板：“承谢你贤德的妻喜之不尽，但愿得此一去鱼跳龙门。贤德妹体谅我手足情分，猛想起父母的恩无限伤情。但愿得这一科功名有分，终不愧王有道苦读书文。施一礼辞贤妹又别闺阃，入科场贡试事平步登云。”



京剧《御碑亭》 我饰王有道

唱完这段，王有道就下场去了。紧接着孟月华家的仆人德禄就来了，说："现在正值清明佳节，员外安人叫我来，接你回去上坟祭祖。"孟月华虽然放心不下小姑子，但是父母之命也不能违抗，于是半推半就地跟着德禄回到家，上完坟后在娘家待不住，总觉得心里七上八下的，就找了个借口说肚子疼，要去一下洗手间，然后从后门逃了回去。孟月华的父母也非常感慨，说养女儿总是姓外人的姓，儿女皆是前世造定，算了算了，就让她回去吧。



京剧《御碑亭》 我饰王有道

孟月华匆匆忙忙往家赶，在半路上遇到了大雨。京剧有很多的表演手段表现一个人心里非常着急，又遇到了大雨，脚底下很滑，这样的细节一定不能错过。表演方式是一边唱着西皮摇板，一边跑着圆场、甩水袖，这组身段在众多旦角名家里，以尚小云先生最为杰出，在雨中滑倒的身段被誉为“尚式三滑步”。如果有机会在剧场里欣赏这出戏，要特别留意这组身段表演。

三、王有道提笔泪难忍

雨下得太大，孟月华无法赶路，只能在御碑亭里暂避一时。这时候来了书生柳生春，也是去赶考。他边唱西皮摇板边上场：“正行间猛然地大雨一阵，只落得湿衣衾遍体寒浸。忙进那碑亭中避雨藏

隐……”刚想往亭子里走，看见亭子里有一位妇人，他就打了个背供，“见一位女娘行先在此存”。他自言自语地说：“哎呀，且住。不想这样大雨，指望到亭内躲避，谁知先有一位女娘子在内。也罢，我就在这亭外躲避便了。”柳生春话音刚落，就响起了一更，柳生春心想：“呀，听谯楼打初更，雨又不住，看来定要耽误功名也！”在这之后，又分别响起二更、三更、四更、五更，每打一更就是一段唱，柳生春和孟月华交替演唱，一人唱一段。在这个过程中，所有的唱段、念白和表演都是两人的内心独白，在他们各自唱腔的内容中涵盖了犹疑和纠结。可以说在这几段二六和流水中，信息量非常大。

孟月华：耳听得更鼓响人不见影，这雷雨又不住却是怎生。倘此人起下了不良之心，那时节才叫我喊叫无门。

柳生春：这大雨起一阵紧似一阵，脱下衣衫垫灰尘。石板之上权坐定，手摸胸膛自思情。三更人烟俱消净，男女孤存在碑亭。礼法嫌疑当要紧，我淫人妇妇淫人。感应篇上答报应，读书之人要志诚。戒之在心我拿稳，怕什么男女夜黄昏。

孟月华：鼓打四更心不定，思前想后胆怕惊。若是此人不端正，岂不失了贞节名。莫非前世有缘分，今朝一宿在碑亭。他若问我名和姓，须当说假莫说真。只好叫天自由命，为怨风雨不住声。大家保全存德幸，归家焚香谢神灵。

柳生春：大雨已住风凉净，云开雾散听五更。立起身来朝外望，远远似觉有人行。我要小便急得紧，何况先来女钗裙。称此方便礼因隐，远去他乡好施行。

孟月华和柳生春二人在雨停了后各自散去。天蒙蒙亮的时候，孟月华回到家里，对小姑子讲了昨晚的经历，小姑子觉得非常奇怪，就问嫂子：“连夜回来，什么缘故？”孟月华说：“只因惦念于你，上坟之后就要回来。爹娘再三留住。我尤恐寂寞了你一人在家，故而瞒着爹

娘，开了后花园门，急急赶行。行至中途，忽然狂风暴雨，即在御碑亭躲雨。不想随后进来一个年少书生。”

小姑子问：“那书生他也到亭子上来了？那亭子里就是你二人么？四野无人，你们孤男寡女，难道不曾说话么？”面对小姑子大惊小怪的提问，孟月华也是心有余悸，想起昨夜令人提心吊胆，作诗一首：“一宵云雨正掀天，并赴阳台了宿缘。深感重生柳下惠……”小姑子赶紧补上一句：“天公配合好姻缘。”



京剧《御碑亭》 我饰王有道 田慧饰孟月华（中）

话说王有道考试完毕，兴高采烈回到家里，一看开门的是妹妹，不是妻子，就问她你嫂子去哪儿啦？妹妹就把之前嫂子发生的这件事跟哥哥说了一遍，说的时候难免避重就轻添油加醋。王有道听完气不打一处来，又恼又羞，接着就唱了几句：“听一言不由我火烧双鬓，诗词说赴阳台必有隐情。我待要到后面将她查问……”唱到这刚要往外走，王淑英拦住他说：“哥哥，千万别生气，这个事是我挑起来的，要

是把事情闹大了，让乡里乡亲都知道了，咱们家的颜面往哪儿搁呀！”王有道一想，是啊，又唱，“这桩事闹起来脸面何存”。唱完这几句后，王有道念了一段念白：“罢了吓，罢了。想这件事，如若闹将起来，不成体面。若隐而不言，岂不成了此道。咳，也罢，不免写下一封休书，唤这贱人出来，就说她爹娘得了疾病，接她回去，免得出丑。”回过头来又跟小妹说：“方才是你多口，惹出这桩事来。从今以后，要你闭口无言，才是我的好妹子。”然后一边写休书，一边唱西皮导板：“王有道提笔泪暗忍，我难舍夫妻结发情。实指望同偕直到老，又谁知半途风波生。非是我一旦多薄幸，白纸黑字写分明：御碑亭男女共躲雨，这其中必有暧昧不明。从此休妻任改姓，割断丝罗永分离。写罢休书画押印，密密封好待她行。”

王有道写休书是背着孟月华的，写完以后把孟月华喊出来，也没跟她说要休妻，就扯了一个谎：“我方才出场回来，遇见你家爹娘跟前小厮德禄，慌慌张张，说道员外安人因你不辞而行，二老吵闹一场，身得重病，卧倒在床，故此接你回去。我叫他先回去了。我已吩咐苍头雇车去了，你赶速回去，安慰你父母才是。”还跟她说，“车在门外趁早行，朋友托带一封信，回家交于你双亲”，其实就是这封休书。这个举动能看出来王有道特别好面子，同时有点心虚，不敢当面对质。其实此时对质是什么都对不出来的，无论孟月华怎么说都没有证据，剧情就进行不下去了。可怜孟月华还不知道是怎么回事，连辩解的机会都没有。孟月华带着这封书信回到娘家，拆开信一看，全家又气又哭，父母就收留了她在家。



京剧《御碑亭》 我饰王有道 田慧饰孟月华

四、世间万事皆原谅

孟月华前脚走，王有道后脚就感慨："这是我家门遭不幸，孤单凄凄闷愁人。"两句西皮摇板唱的是心里很郁闷，剧情走到这个程度，基本上是到了最低谷。但是转折来得非常迅速，王有道刚唱完，就上来两个报子。在京剧剧目中经常出现报子，就跟现在的快递、短消息、电话、公函差不多的意思，只要是报信儿的都会上报子。王有道正坐在屋里郁闷呢，听见外面有人吵吵闹闹，就出去看看，打开门一看是两个报子，问他们是做什么的。两个报子说我们俩是来报信儿的，王有道问："报的是哪一家？""我们报的是王有道王大老爷。""怎么？王有道他中了吗？""啊呀呀，就是你老爷呀！""敢情王有道就是您哪，赶紧给王老爷叩头了！""罢了罢了，可有报单？""有有有，在这呢？""呈上来。"刚中就开始端架子了。王有道把报单打开，咳嗽一

下，然后就念报单上的字：“捷报贵府第老爷王有道，取中甲辰科第二名进士。哈哈，我中了！”王有道特别高兴，开怀大笑，让报子把这个报单贴在门上给来往行人看。一边进门归座，一边说：“侥幸啊，哈哈哈……”坐下来，这两个报子就跪在王有道面前，意思是讨赏，王有道说：“辛苦你们了，难为你们了，这个，哎呀……”一摸身上没有钱——估计钱也都是孟月华管着，孟月华走了，那钱都不知道在哪儿——再跟他们说：“喜钱今日不便，改日多多重赏。”实在太尴尬了！两个报子下场以后，王有道说：“待我说与妹子知道，打点谒师便了。”大概王有道跟妹妹王淑英的感情很深，所以是宁可相信妹妹的话，也不愿意相信结发妻子的忠贞。



京剧《御碑亭》 田慧饰孟月华



京剧《御碑亭》 我饰王有道

话说皇上委派礼部官员申嵩负责审阅这一期的科考试卷，在看到柳生春试卷的时候，觉得他的文章不怎么样，就把卷子放在旁边，放一次被朱衣神拿回一次，来回三次，申嵩觉得这个人一定是有神相助。所以新科进士拜谒主考官的时候，申嵩还特别问柳生春："柳贤契，你平生可有阴骘之事，可告我知。实不相瞒，贤契之卷，已掷落三次，而复在桌案。若无阴骘，焉得鬼神护佑。你我既为师生，何妨直言，以释我疑。"柳生春如实回答："自思别无阴骘。自幼尊奉《太上感应篇》，道'万恶淫为首'。因入场之先，曾去上坟，在这城外御碑亭避雨，有一妇人已先在内，欲向外避，怎奈大雨倾盆，无奈在廊下站立，候至雨过天明。二人虽共一宵，并未交言。此事未知可是阴骘否？"



京剧《御碑亭》 我饰王有道

柳生春在说这番话的时候，王有道就在旁边，听得一清二楚，觉得这个事怎么跟我知道的那个故事那么相似啊，就弱弱地问："啊，柳年兄，你也在御碑亭避过雨么？""啊，我是在御碑亭躲雨啊！"王有道又问："那亭内可先有一位妇人在内？""是啊，是先有一妇人在内啊。""柳兄，你可晓得那妇人她叫什么名字啊？""我二人在亭子里这一宿并未交谈。""并未交谈？""实未交言啊！"王有道知道犯了大错，赶紧跟老师说："啊呀，老师啊！啊呀，年兄啊！那一日在御碑亭避雨的妇人乃是门生的……"大家问："什么？""拙荆啊！"王有道接着说，"啊呀，老师啊！啊呀，年兄啊！那日回到家听小妹一面之词，以莫须有三字，竟将她休弃了！"申嵩说："听柳年兄之言，你妻子是个贞洁烈女，如今被你冤枉休妻，令人酸鼻。"既然如此，你赴了琼林宴后，赶紧去把她接回家去。边上几位同门师兄也劝王有道说，你得意之中岂可辜负糟糠，赶紧回去赔不是。

随后王有道来到孟月华娘家，把房门一关，又是作揖又是打躬又是赔笑，最后还下了跪。这部分其实有点即兴成分。都说古时候的男

人都是大男子主义，但是京剧中有个套路，夫妻之间一言不和，老公就下跪，只要男人下跪，女人必定会原谅。王有道一跪，孟月华就哭了起来，两个人唱了几段西皮流水，非常好听。

孟月华：自幼父母娇生养，盈盈十五嫁王昌。既读诗书不思量，奴岂是柳絮就随风狂。

王有道：男儿志气三千丈，污秽之言岂能当。黑夜碑亭虽明白，一时性急未推详。

孟月华：风雨难测人难量，暗室何必日月光。阴谋毒计良心丧，休书好比杀人场。手摸胸膛想一想，无义的王魁比你强。

王有道：世间万事皆原谅，何况丈夫与妻房。从今改过永不忘，还念当时恩义长。

孟月华：提起昔日心悲伤，同枕共衾似鸳鸯。向来做事无偏向，夫妻有话且商量。

王有道：你是我的贤妻房。

《御碑亭》是一个大团圆的结局，不仅是王有道、孟月华夫妻和好了，最后小妹王淑英还许配给了柳生春，成亲拜堂的时候满堂都是红色的衣服，演的人高兴，看的人也高兴，所以这个戏一直以来都被大家所推崇。

《游龙戏凤》

一、正德微服私访记

《游龙戏凤》也叫《梅龙镇》，是一出老生和旦角的对手戏，台上仅两个演员，全靠演唱、表演、念白来讲故事。剧情非常简单，说的是明朝正德皇帝朱厚照假扮军官微服私访，来到山西大同的梅龙镇，偶遇一个开酒馆的小丫头李凤姐。正德被她的青春美貌吸引，用言语挑逗，最后亮明了皇帝身份，封李凤姐为妃，并带她回京。

有一句话耳熟能详，说爱情是文艺作品永恒的主题。但是在京剧的传统骨子老戏里，其实很难看到爱情。老戏里有恩情，有亲情，有人情，但是很少有爱情。大概有这么几方面的原因，首先是因为在过去写戏、看戏、演戏的都是男人，所以台上台下都是男性的视角，更偏好帝王将相、忠孝节义的题材，表现男女关系的故事就很少。还有也许是因为老戏很多都是来自民间，它表达的方式往往直白实际，没有文人的浪漫气息。如果我们非要在老戏里找表现夫妻恩爱的唱词，最直接的大概就是《四郎探母》那句“你我夫妻相亲相爱一十五载”，算是非常浪漫了。这种状况直接决定老戏里男女关系要么默认不存在，要么比较偏邪，所以有一系列剧目叫作“粉戏”，就是有色情内容的剧目。这类戏在后来被全面禁演，而《游龙戏凤》经过多位大师改良，算是粉戏中的幸存者。梅兰芳先生在他的《舞台生活四十年》一书里也记录了这出戏的表演，并且认为这出戏没有太多积极的意义。

我个人觉得这出戏从歌舞的技术层面来说，还是挺有趣的，我们姑且把它当成一个小品来看待。剧中两个人物性格非常鲜明，正德是中国历史上非常有名的一个风流天子——明朝不靠谱的皇帝也是非常

多。正德在这出戏里虽然是老生应工，但并不是一个正派人物，他有贵气，但举手投足之间总有风流态，上场的引子是这么念的："离金阙暗藏珠宝，游天下察访民情。"他察访什么民情？其实就是去泡妞的。引子念完以后，念定场诗："大明一统锦山河，国家闲暇太平歌。孤王离了燕京地，梅龙镇上景致多。"一听就知道他很贪玩，有点情场老手的意思。相比之下，李凤姐就是一个傻丫头，十四五岁，有点憨傻呆萌。一个至尊皇帝如果不是微服私访，其实没有机会接触到这样质朴的小姑娘，突然看见这种款式，就很喜欢，就念了一句："好花出在深山内，美女生在小地名。"李凤姐看着有点呆萌，但有时候也会耍点小聪明，那她是怎么应对正德的调戏的呢？

二、大叔调戏遭"反杀"



京剧《游龙戏凤》 我饰正德

正德念完定场诗，开始自报家门，然后唱了几句四平调，结尾是："忙将这木马一声震，唤出提茶送酒的人。"然后叫酒保上场，李凤姐就上来了，也唱四平调："自幼儿生长在梅龙镇，兄妹卖酒度光阴。我兄长临行对我论，他言到前店有一位军人，将茶盘放置在桌案上……"唱到这，李凤姐就把茶盘放在桌子上，和正德打了个照面。眼神一对，正德皇帝用扇子压她的胳膊，直勾勾地盯着她看。李凤姐非常不好意思，心想还是赶紧走出去，"急忙回转绣房门"。李凤姐送完茶，走出客厅，并没有半点拖延和纠缠，然而出了客厅却没有立刻离去，而是取下肩上搭挂着的一块长抹布，拍拍自己身上的灰尘，整理仪表。这时候正德跟着她出客厅，一直偷看她的行为举止。李凤姐离

开的时候，那块长长的抹布掉在了地上，被正德皇帝叫回来，用手势告诉她：你的抹布掉在地上了，快捡起来。这时候凤姐捡起抹布的另一端拖着走，正德就踩住抹布的另一头，不让她拿起来。李凤姐也用手势让他把脚挪开，正德不理她，李凤姐又做行礼状，正德还是不理。这时候李凤姐既不恼，也不急，而是用手势指向正德的另一头，分散他的注意力，趁他望向别处的时候一把推开他，捡起了抹布。这一段一句台词也没有，在一段“八岔”的伴奏中，全部靠动作、表情、眼神和舞台调度来展现各自的内心活动。



京剧《游龙戏凤》 我饰正德 史依弘饰李凤姐



京剧《游龙戏凤》 我饰正德 史依弘饰李凤姐

其实正德虽然风流，但还是有皇帝的尊贵气，起码是有底线的。他敲着木马叫“酒保酒保”，李凤姐答“酒保无有”，正德接着问：“敢是酒大嫂？”李凤姐说：“有个酒大姐在此。”正德皇帝第一次发问，就是问她是不是酒大嫂。如果她是这个店里的老板娘，是嫁过人的，那后边就没有这一系列调戏的行为了。因此当他听到李凤姐说自己是酒大姐，言下之意还是个黄花大闺女，所以正德就开始后面的行为了。

这出戏多方面刻画了李凤姐这样一个小家碧玉的聪明机智。她没有受过正规酒店管理的培训，却能够独挡一面，不卑不亢，应对自如，既不得罪陌生的顾客，又能保证自己的人格不受到侮辱。如果李凤姐活在今天，应该也是一个异性缘极好的女孩子。至于李凤姐是娇憨呆萌的少女还是欲擒故纵，全看演员的理解和诠释。对于正德在言语上的挑逗，李凤姐表现出来的应该是懵懂羞涩，听不太懂，感觉有点兴奋有趣，但她内心还是有警惕，始终有一道防线。这道防线从始

至终贯穿在剧情中，他们的对白反复出现“男女授受不亲”“男女有别”“这个人他不老实”，这既来自封建礼教，也是她本人在人格上的自尊，只有这样去定位，李凤姐这个形象才比较可爱讨喜。

三、京剧里的“成人内容”

正德两次三番挑逗之后，李凤姐很不高兴，就躲进卧房。正德假装凤姐的哥哥回来，也进了房间。事情到了这一步，正德总要给个说法，就表明了自己的身份。李凤姐跪在天子脚下讨封，成为了正德皇帝的妃子。在民间关于正德皇帝和李凤姐有两种传说：一种是说李凤姐被带回了北京，没过多久在居庸关病死了；还有一种说正德皇帝离开李凤姐的时候，李凤姐已经怀孕了。正德回到北京就把这事给忘了，李凤姐就在山西大同卖糕点为生。反正传说总是比较悲剧的。





京剧《游龙戏凤》 我饰正德



京剧《游龙戏凤》 我饰正德 史依弘饰李凤姐

《游龙戏凤》最早是一出粉戏，在20世纪初，由梅兰芳先生和余叔岩先生两位艺术家进行了加工整理，删节了露骨的台词。最重要的是重新定位了两个人物形象，正德是风流而不下流，李凤姐是娇憨而不娇媚。

给大家举两个例子，来对比一下这出戏在净化前后的台词处理。比如李凤姐请正德到客堂走走，正德就唱“孤龙行虎步客堂进”，唱完以后李凤姐在后边把他推出去，顺手就把门关上了。这个地方，原来两个人的对话是这样，正德说：“这做什么？你们梅龙镇上，好紧的门户啊。”李凤姐回答他说：“遇上你们这样的人，是不得不紧。”正德又说：“大姐，你好紧哪。”现在的台词就没有这样的对话了，直接说“梅龙镇上好紧的门户啊”。



京剧《游龙戏凤》 我饰正德 史依弘饰李凤姐

还有就是正德从李凤姐的手中接酒杯的时候，故意用手"着"了她一下。李凤姐不高兴了，说你喝酒就喝酒，干吗着我呀？正德就说："哦，这几日为军的不曾跑马射箭，指甲长长了，着了大姐一下么，也是有的。"言下之意是说不是故意的。李凤姐又说："我们女孩儿家，指甲也是长的，怎么着不着你呢？"正德又回她："听大姐之言，是个爱小便宜的，如若不嫌为军的一双糙手，就烦大姐着上一着。"他就把手摊开，让凤姐碰一下。李凤姐也大方，刚把手放上去，正德就把手翘起来了。李凤姐忙说"我不着了不着了"，正德问她："你为何不着？"李凤姐说："我还未曾着你，你怎么先翘起来了？"正德说："只管着来，为军的不翘就是。"这里也是双关语。后来去掉了这种台词，在表演中尽量不庸俗，增加趣味性。正是这个原因，我的老师们都不太建议我演这个戏。而且整出戏都是二黄，老生要迁就旦角的调门，对我来说实在太低了，没有发挥空间。但因为这出戏名气太响，作为一个老生演员，是一个避不开的剧目，所以我几年前才正式演出了《游龙戏凤》。

《断臂说书》

一、王佐定计

《断臂说书》也叫《王佐断臂》，取材于《说岳全传》，又叫《朱仙镇》《车轮大战》。故事分两部分：第一部分叫“八大锤”，第二部分叫“断臂说书”。讲的是岳飞和金兀术对峙于朱仙镇，金兀术调其义子陆文龙前来助阵，一连打败了岳家军的严成方、岳云、何元庆和狄雷四员小将（四人均善使锤，故名“八大锤”），岳飞无计破敌，与帐下的参军王佐感慨说陆文龙是宋朝名将、陆安州节度使陆登的亲生儿子。当年陆登因守城失利，自刎身亡，他的儿子陆文龙和乳娘被俘虏，金兀术就收陆文龙为养子。王佐心生一计，自断左臂去敌营诈降，被金兀术收留，伺机见到了陆文龙的乳娘，道明来意，又借给陆文龙说书讲故事的机会，讲述了陆家的遭遇。此时陆文龙意识到国仇家恨，最后与岳家军合力杀敌，大败金兵，回归故国。

在1997—1998年，我学完《审头刺汤》后，接触了《断臂说书》。朱秉谦老师觉得，想要提升念白和表演，一出《审头刺汤》还不够，如果把《断臂说书》学下来，有这两出戏打底，表演上会有很大的进步。也是在这个时候，朱老师传递给我一个重要信息：余叔岩先生的好，绝不仅仅是十八张半，也不仅仅是唱。对当时的我来讲，这是一个重要的启发。



京剧《断臂说书》 我饰王佐 吴响军饰岳飞

这出戏中陆文龙常由小生或者武生来扮演，王佐由老生来扮演。最大的看点是陆文龙用双枪大战岳家军的“八大锤”，还有王佐断臂时的唱腔和说书的念白。以前有很多演员可以前演陆文龙、后演王佐，比较著名的有李少春先生、厉慧良先生。《八大锤》是一出纯武戏，讲十六岁的英武少年陆文龙在两军阵前无比骁勇，岳飞派了四个使用双锤的大将跟陆文龙过招，没想到都被陆文龙击败。参军王佐向岳飞献计，自告奋勇去金营诈降，顺说陆文龙归宋。王佐回到自己的帐中彻夜难眠，翻阅史书，突然见到一篇故事叫作“要离刺庆忌”，于是触动了灵机，自断左臂诈降金兀术。要离是春秋时期的一个刺客，吴王阖闾要派人刺杀出逃在外的吴公子庆忌，伍子胥就向吴王推荐了要离。据历史记载，要离长得非常矮小，身高只有五尺，以今天标准来看，可能也就是1.1米、1.2米的样子，相貌粗陋，但是有万人之勇。为了完成刺杀庆忌的任务，要离使出了苦肉计，先把自己的老婆杀掉，然后砍断自己的左臂，假意投奔庆忌。最终在取得庆忌完全的信任

后，成功刺杀了庆忌。吴王要重赏要离，但是要离不愿意接受。他说，我刺杀庆忌不是为了升官发财，而是为了吴国百姓生活安宁，大家能够免受战乱之苦。然后拔剑自刎。王佐来到岳飞帐下也基本上寸功未立，他的武艺在岳家军中也不是出色的，所以他看到要离的故事，可能觉得心有戚戚。

比如王佐第一次出场念的对儿，是"要为天下奇男子，须立人间未有功"，这是京剧的一个常规套路，为后面他的行为、思想过程进行铺垫。因为有这样的理想抱负，他后面的行为才成立。王佐来到岳飞帐中，跟岳飞交谈了几句，岳飞说："想我岳飞，屡次与金人交战，未尝有此大败，今日被陆文龙连败数员上将，唉，恨煞我也！"王佐听到这样的感慨，就问："啊，元帅，想那陆文龙就是当年潞安州节度使陆登之子吗？"岳飞说："正是此子。"王佐很疑惑："闻得他父命丧金人之手，为何反助仇人？"岳飞回答："想当年潞安州城破之时，此子未满三月，他是焉能知晓？"王佐一边听，一边思考："待小弟去至番营，顺说陆文龙归宋，大哥意下如何？"对于这样的冒险行为，岳飞当时并没有答应，跟他说："贤弟不可造次，画虎不成反类犬。你呀，料理军务去吧。"虽然没有得到岳飞的授权，但是王佐已经把这件事纳入了自己事业的计划当中，回到帐中便开始筹划。



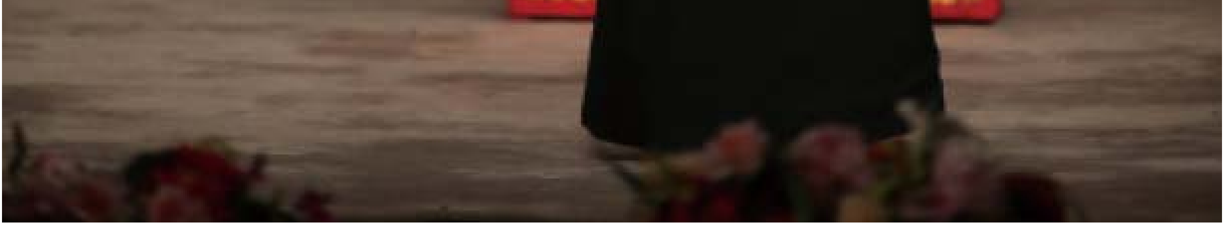
京剧《断臂说书》 我饰王佐

二、“剁手”需要打配合

王佐筹谋定计的过程，是用一段二黄原板“听谯楼打初更玉兔东上”展现的。这段唱非常有特色，特别是回龙“为国家，秉忠心，食君禄，报王恩，昼夜奔忙”，几个字摆得非常漂亮。“昼夜奔忙”的“忙”字，就是一个标准的二黄下句的唱腔，但是因为有前面那几个字的铺垫，层层递进到此，一定有一个大的满堂彩。所以说一句唱腔是否精彩，跟它前后的字音摆放有关系，凡事都讲究布局，在唱腔设计上也是如此。回龙唱完是二黄原板，节奏四平八稳。据我听说，孟小冬先生晚年吊嗓子的时候都是先唱“断臂”这几段二黄原板。第一段的唱词是这样的：“怎能够今夜晚番营来进，前后话对文龙细说衷情，前也思后又想无有计定，倒不如上公案观看古今。”意思非常简

单，其实京剧传统剧目大部分都是这样的词，相对来说有一定的格律和规矩，但从字面上基本一看就能懂。





京剧《断臂说书》 我饰王佐

这段唱完以后，王佐就坐在了他的办公桌前，拿起古书开始看，先拿起一本《汉书》翻开，一边看一边念："汉室苏武、卫律，一个降顺北国，一个执意不降，每日食毡饮雪，忠心不改，真乃忠佞各别了！"然后唱第三段二黄原板："汉室中卫律声名不振，却为何那苏武一片丹心，饥食毡渴饮雪忠心耿耿，天保护地保佑暗有神灵。"唱完这四句以后，他放下《汉书》，拿起一本《东周列国志》，边看边念，突然看到"要离断臂刺庆忌"，看到书里的这个故事，他立刻决定要砍掉左臂诈降番营，修书一封留给元帅，唱二黄散板："那要离断臂行颇有志量，留下了美名儿万载传扬，我王佐学要离番营去闯……"唱完以后就下场，脱掉员外帔和乌纱，换成素褶子、甩发，再出来取宝剑，伸出自己的左臂，唱："顾不得生和死天做主张！"一边唱一边往后退，退到桌子角，然后把左手放在桌子上，抬右手起宝剑，砍下自己的左臂，扔宝剑，起吊毛。在翻吊毛的同时，飞出一个断臂的道具。这个戏的桌子里面有一个机关，在桌子底下藏着一个人，这个人是管道具的，手里拿着一个假的左臂。我们在翻吊毛的时候，他就把这个左臂从桌子底下扔出来，这个技巧需要反复配合。

王佐倒地以后，乐队起五更的锣鼓，与此同时，旗牌拿着灯上场，发现王佐，把他扶起来，问："将军为何如此？"王佐忍着剧痛，气息奄奄地跟他们说："尔等莫要慌张，来来来，这有书信一封呈与元帅。有人问你老爷，就说另有公干。"念完以后还不放心，继续跟他们说："转来，此事不可走漏风声，违令者斩。"说完以后，两个旗牌下场，王佐出门看看，"看天色微明，番营去者"。然后拿起自己的左臂，一边哆嗦，一边倒退，在"水底鱼"的锣鼓中下场。虽然看上去很

疼，但还是可以让大家感受到王佐要去做大事的决心。每次到这个地方，其实我也是蛮感动的。

三、青史几行名姓

王佐只身闯入番营，很顺利地被抓住，带到了金兀术的面前，跪在兀术面前说：“叩见狼主。”兀术说：“嘟，大胆奸细，敢来窥探军情，推出斩了！”金兀术是由架子花脸来扮演的，不论是念白、脸谱还是表演工架，都显出凶相，有几分杀气，所以王佐来到金兀术面前肯定要示弱，更为了让兀术相信他是被陷害的。当听到兀术要将他推出斩了，赶紧说：“且慢！狼主，留头讲话！”这时候坐在一旁的陆文龙说话了，他说：“啊，父王，是啊，叫他留头讲话。”这个陆文龙一般是小生应工。小生在京剧里是年轻的男孩子角色。它的特点是不戴胡子，扮相比较清秀、英俊，在表演上，唱和念都由真假声相互结合，行话叫“龙虎音”。小生的这个假声，相对老生、花脸来说肯定是比较尖细，但和旦角的假声有很大的不同，需要刚劲、宽亮，不柔媚，也不粗野，所以小生这个行当很难出人才。在今天的京剧舞台上，小生比较多的是两个流派：一个是叶盛兰先生创立的叶派小生，另一个是姜妙香先生创立的姜派小生。



京剧《断臂说书》 我饰王佐 童航饰乳娘



话说金兀术对陆文龙宠爱有加，所以陆文龙在一旁说让他“留头讲话”，兀术就让王佐说下去。王佐就说：“难臣王佐，乃岳飞帐下随营参军，只因岳飞被狼主杀得大败，是我劝他归顺狼主，他是执意不肯，当时将难臣的左臂砍去，高声大骂，候大兵一到，定要扫平金酋，迎接二圣还朝，那时再将难臣斩首。喂呀狼主啊！想我死又死不了，活是活受罪。望狼主收留……草民哪！”王佐边哭边念，金兀术看他哭得可怜，半信半疑：“孤家不信你的谎言哪！”王佐就指着自己的断臂，跟他说：“狼主不信，现有断臂为证。”金兀术一看，血肉模糊，这是真的手臂啊，就发出同情：“岳飞呀岳飞，降与不降，但凭于你，为何下此毒手！啊王佐，你为孤家受了苦了，孤家收留于你就是。”王佐高声说道：“多谢狼主！”金兀术接着说：“你如今已是我国的人了，必须改个名儿才是啊！”陆文龙在一旁说：“是啊，必须与他取个名儿才是啊！”这时王佐在一旁又哭起来：“唉，苦啊……”金兀术说：“有了，你为孤家吃了苦了，也罢，就叫‘苦人儿’吧！”陆文龙一听，挺高兴的：“苦人儿，甚好！”金兀术跟王佐说：“苦人儿，从今以后，满营之中任尔行走。有人问起，就将岳飞断臂之事对他说明，大小三军不可拦阻，孤命太医与你调治膀臂，后面歇息去吧！”王佐说：“多谢狼主！”一边说一边出门。陆文龙非常好奇，就跟着王佐出门，出门以后在他左臂上摸了一把。要知道这时候王佐的左臂断了没多久，完全是一个新的伤疤，陆文龙这一摸，王佐痛不欲生。我们表演的时候也是非常夸张，尤其是在表情上，一边哆嗦，一边往后退。这也是王佐取得成功的关键一步，用苦肉计获得了金兀术的信任。

王佐在几天后遇到了陆文龙的乳娘，先向乳娘说明了自己的真实身份和来到番营的目的，然后在她的协助下，用说书的方式向陆文龙说破了当年的事情。乳娘是整个番营里唯一知道陆文龙真实身份的人，所以她处处设防警惕。这场戏非常重要，也是余叔岩先生十八张半的唱片中唯一一段保留完整念白的，是与老旦罗福山先生在1925年灌制的。听这段录音，大家可以注意到，罗福山先生和我们今天在舞台上听到的那些唱老旦的演员发声非常不一样，他的音量不大，却特

别响堂，念白吐字特别真切。由他创立的罗派老旦，是属于做工老旦中的一个主要流派。虽然今天很少有人知道罗福山先生，但是提到他的传人，其中有一位大家都知道，就是李多奎，是后来李派老旦的创始人。



京剧《断臂说书》 我饰王佐

这段录音里我们可以听出来浓浓的湖广音和中州韵。举个最明显的例子，王佐问乳娘是哪里人，乳娘说："老身本不是此地人士。""哪里人士？""湖广潭州人士。""怎么，老太太你也是湖广潭州人吗？""湖广潭州人哪。""呃呵，我也是湖广潭州人哪！"这几句我们在台上演的时候不会这么复杂，一问一答就够了，但唱片里反复强调，

要突出标准湖广音。这两人知道是同乡，王佐把自己的来意和真实身份跟乳娘讲得清清楚楚，唱了一段二黄摇板：“听她言来心欢畅，尊声安人听端详，我断臂为的是公子往，舍死忘生到番邦。这断臂的情由休要嚷，泄露机关你我的祸难挡，少时公子回到营帐，权仗安人做主张。”这几句是我学的版本里有的，把王佐和乳娘后面的默契提前交代了一下。

摇板唱完，陆文龙就回来了，接下来是王佐假意要给陆文龙说书，把乳娘再次请上场，二人假装不认识。王佐问陆文龙，爱听文还是武，陆文龙说听武；王佐再问是听忠还是奸，陆文龙说当然要听忠。然后王佐念一段定场诗，念诗之前绝对不能着急，要停顿几秒，捋髯口，慢慢拿起惊堂木，其实就是聚拢观众的注意力，也是吊胃口。“道德三皇五帝，功名夏后商周，七雄五霸乱春秋，顷刻兴亡过首。青史几行名姓，北邙无数荒丘。前人田地后人收，说甚龙争虎斗！”娓娓道来。定场诗念完，就开始了“说破”。他从骅骝思乡的故事，说着说着就说到了陆家为国殉难的故事，说到这个认贼作父的孩子。陆文龙多大年纪？王佐功课没有做得很充分，不知道陆文龙多大，就开始含糊，一边用袖子挡着脸，一边偷看乳娘。乳娘非常聪明，赶紧用手比划“六”。就这样层层推进，一直到最后将陆文龙的身世如实相告，他才恍然大悟。这时候王佐唱两句摇板，说：“公子不必珠泪掉，快想个良谋好回南朝。”在最早演这出戏的时候，我都是唱完完整整的腔。戏校的老师续正刚平时看我演出没说过什么，但是看完《断臂》，他把我叫到一边，说这个戏我给你说一个地方，最后这句摇板“快想个良谋好回南朝”，要收得利落，不要拖。我一想是这个道理，这种情况下没有必要唱得太齐整。受人一字便为师，就这一句腔，让我一直记得他。

最后，陆文龙下场准备作战，乳娘说“他终于明白了”，王佐这时候才说出自己的付出，感叹说：“他明白了，我也残废了！”这个地方很动情，也很真实，我们在巨大的苦难砸下来的时候，一般都没有时

间悲伤，只会想怎么渡过这一关，等一切尘埃落定，那种忧伤才会流露出来。

《乌盆记》

一、惊悚喜剧

《乌盆记》又名《奇冤报》，选材自《七侠五义》“乌盆诉苦别古鸣冤”的片段，是一出经典传统骨子老戏。故事说的是绸缎商人刘世昌带着自己的仆人刘升回家探亲，行至中途天降大雨，主仆二人来到赵大家中借宿。没想到赵大夫妻见财起意，把刘世昌主仆二人给害死，将尸体烧成了一个乌盆。刘世昌的冤魂始终不肯离去，便附在这个乌盆当中。有一天一个叫张别古的老汉向赵大夫妻讨债，赵大自从害死刘世昌，发了大财，不仅盖了高楼大瓦房，还穿上了绫罗绸缎。张别古来讨债，赵大就把这个乌盆折给了张别古抵债，刘世昌的冤魂也就跟着张别古回了家。刘世昌向张别古哭诉冤情，求他去到包公大人处鸣冤，最后包公铡了赵大夫妻为刘世昌申冤。

这出戏的主人公刘世昌是安工老生，以唱为主，扮相儒雅，穿素褶子，戴高方巾。张别古是大丑。丑行也分好多种，像《群英会》里的蒋干、《审头刺汤》里的汤勤、《秦琼卖马》里的王老好、《奇冤报》的张别古，都属于丑行里的大丑。还有一个以丑行应工的角色赵大，另一个主演包公以花脸应工。这出戏单看情节好像很恐怖，但实际上演出是很有喜剧色彩的。这出戏也是老生行当的一个衡量标准、一块试金石。比方说刚从戏校出科的年轻演员，老师们会问你学过《乌盆记》吗？唱过《乌盆记》吗？如果学过，那学的是什么流派啊？你能不能唱一句“老丈不必胆怕惊”？因为这出戏有大段的反二黄慢板的唱腔，对于专业演员来说难度是很高的。从专业角度来说，如果这个演员可以非常好地把这个戏演下来，基本上他就可以独挡一面，甚至说可以挑梁唱戏了。

第一场戏是刘世昌闷帘叫一句“刘升，带路”，上来唱了两句摇板：“一路美景观不尽，人投旅店鸟投林。”然后自报家门：“卑人刘世昌，南阳人氏，贩卖绸缎为生。只因离家数载，思念双亲，故而归家探望。”在途中他唱了一段西皮原板：“叹人生世间名利牵，抛父母撇妻子离故园，道旁美景懒得看，披星戴月奔家园。”我个人非常喜欢。

第二场戏先上来的是赵大和赵大的妻子，一个是丑角，另一个是泼辣旦。这两个人是绝对的反面人物，在这个戏中他们是配演，戏份不多，所以就得在有限的戏份中把他们的坏表现出来。剧中用了短短几分钟的过场戏，用最直白的表现方式告诉观众，这对夫妻是素质、品德非常低下的一对门当户对的夫妻。赵大上场用数板自报家门：“自幼生来命不堪，又会烧砖又会烧盆儿，一份家财俱花尽，只落得身穿破衣衫、破衣衫。”说完以后，赵大就把老婆叫出来了，也是一段数板：“我们当家的是个能人，又会烧砖又会烧盆儿，小两口过日子，忙忙活活有意思。”这就是他的一技之长，后来也是拿这个一技之长把人给害死了。

这俩人的这个过场戏，其实内容非常无聊，就是夫妻俩看今天天气好，一块儿出去晒晒盆儿，也好到集市上去卖。赵妻说好啊，那就抬呗。一块儿抬，抬出去一看，阴天快下雨了，得了，抬进去吧，好好好，抬进去，抬进去一看，天又晴了，再抬出去。就这么来来回回地折腾。别看这一点点戏，虽然无聊，但是有很大的作用：首先说明这两个人的生活状态，还有就是下面即将要上场的刘世昌在高方巾中要装一个甩发，这几分钟是给扮演刘世昌的演员赶妆用的。京剧中很多传统骨子老戏在场次上的设计，可以说非常合情合理，既自然不露痕迹，同时也可以让赶妆的演员有充分的时间去准备。

接着刘世昌上场，唱了两句西皮散板：“行了一程又一程，浑身上下水淋淋”，“看那旁有户人家，上前借宿”，刘世昌就叫刘升上去叫门。刘升是个小孩，没什么社会经验，也不懂礼貌，言语冒犯，一言

不合，刘升和赵大就要吵起来了。这时候刘世昌出面，斥责刘升“不会讲话的奴才”，转脸对着赵大说：“啊兄台，是我主仆二人行此之间，天降大雨，前不着村后不着店，望兄台行个方便，借宿一宵，明日早行。”说了这么一番话，赵大挺高兴，就让他们进去了。进门的时候有一个细节，刘升让赵大帮忙，说帮我搭一下行李。赵大问他什么东西这么沉呢。这个刘升年纪太小，也不知道什么话该说、什么话不该说，就回那赵大，说这里都是银子，这句话给后来赵大夫妻起杀人之心埋下了伏笔。所以这个戏今天看起来还是很有教育意义的，比如出门在外随时随地要有戒备心，这个社会上很多犯罪事件都因财而起，在外面不要随便露财。进屋以后，赵大和刘世昌寒暄了一番，问他说肯定还没吃饭，我给你准备点绿豆水饭，喝一点吃一点，早点休息。刘世昌觉得这个赵大真是个好人，就唱了一段西皮原板：“好一位赵大哥甚慷慨，顷时间酒饭就安排。行至在中途大雨溉，萍水交打搅理不该。到明天自当多谢拜，昏昏沉沉倒卧在土台。”







京剧《乌盆记》 我饰刘世昌 马志明饰张别古



京剧《乌盆记》 我饰刘世昌 马志明饰张别古

其实赵大不仅在绿豆水饭里放了砒霜，还把门反锁上，刘世昌和刘升半夜起来似刀绞柔肠，最后惨死在屋里。这里要摔一个软僵尸。赵大夫妻俩看主仆二人已经死了，就把他们的尸首剁成肉泥，烧成盆。这一幕恰被挂在墙上的钟馗看见了，这就是所谓人在做天在看，离地三尺有神灵。所以这个戏还有另外一层教育意义，叫作掩盖的事没有不露出来的，隐藏的事没有不被人知道的。在台上演的时候，这个钟馗就从画像上出来了，说："我乃终南山进士钟馗是也，今有赵大夫妻将刘世昌主仆谋害，是我亲眼得见，我不免指引他去往县太那里申诉，远远望见，刘世昌冤魂来也。"这时候刘世昌披着黑水纱——在戏台上只要是头上披着黑纱的都是鬼。钟馗跟刘世昌说，我可以做你的引见之人，你去公堂申诉。

《乌盆记》的后半出基本上是清唱，不能有大的表情，也没有很强的情绪起伏，所以前半出要演出刘世昌的善良、朴直、单纯，这样后半场才更加引人同情。

二、含泪诉冤

《乌盆记》里最重要的一场戏，是张别古在赵大家拿了乌盆，刘世昌的冤魂一路跟随张别古，向他诉冤。张别古是丑行来扮演，但并不是指品质上丑恶。角色既有那些阴险狡诈的人物，也有正直善良的形象，比如《乌盆记》当中的张别古就是诙谐善良的。我们京剧也叫梨园行，供奉的祖师爷是唐明皇。相传唐明皇爱演小花脸，所以丑行在戏班里的地位特别高。

前面说过这出戏是老生行当的试金石，同样，张别古也可以说是丑行的一块试金石，有没有功力，有没有师承，有没有韵味儿，念几句张别古的台词就能听出来。话说张别古来到赵大家，看见赵大发了财，心里头是既郁闷也有点纳闷儿，这个赵大和我是一样的人，如今他怎么就发起财来了，就念了一句："莫道东风常向北，北风也有转南时。"这个时候老生扮演的刘世昌就跟随在张别古的身后，边走边喊："张别古……"然后唱了一段二黄原板："老丈不必胆怕惊，吾有言来你是听：休把我当作了妖魔论，我本屈死一鬼魂！我忙将树枝摆摇动，抓一把沙土扬灰尘！我和你远无冤近无有仇恨，望求老丈把冤申！"这段原板在唱腔上和其他原板是有区分的，在一些腔的细节上不那么"完整"，也许是阴阳两界的角色有个区分。



京剧《乌盆记》 我饰刘世昌 马志明饰张别古

刘世昌在唱这段的时候把张别古吓得够呛，唱着唱着就来到了城隍庙。这老头儿就说："常听人说城隍老爷最灵了，待我进去许个愿。"张别古进去以后念了几段数板：

躬身下拜，尊一声城隍老爷细听明白：只因赵大该我钱财，我去讨债。他没有钱，给了我一个盆折了债。这个盆儿它是个妖怪，半路途中说出话来！望城隍老爷与我遮盖，明日里猪头三牲一棵白菜，我一定买来！我一定买来！

慢着，我连吃饭钱都没有，哪有钱还愿！不好，城隍爷闹起来，比鬼还凶，待我打退了愿吧！二次进庙来！

躬身下拜，尊一声城隍老爷细听明白：只因赵大不该我的钱财，我没去讨债。这个盆它不是妖怪，半路途中它没有说出话来。望城隍不要与我遮盖，明日里猪头三牲一棵白菜，我不能买来！我不能买来！

这样一来，许愿就失灵了，刘世昌跟着张别古回家，把自己被害的冤情一一诉说，唱了一段如泣如诉的反二黄唱腔，并且哀求张别古带他去到包公大人那儿申冤告状。

未曾开言泪满腮，尊一声老丈听开怀：家住在南阳城关外，离城十里太平街。刘世昌祖居有数代，商农为本有家财。奉母命京城做买卖，贩卖绸缎倒也生财。

前三年也曾把货卖，收清账目转回家来。行至在定远县地界，霎时间天爷降下雨来。路过赵大窑门以外，借宿一宵惹祸灾。赵大夫妻将我谋害，他把我尸骨未曾葬埋！烧成乌盆窑中卖，幸遇老丈讨债来。可怜我冤仇有三载，有三载！老丈啊！因此上随老丈转回家来。

劈头盖脸洒下来，稀臭难闻我的口难开。可怜我命丧他乡以外，可怜我身在外乡台。父母盼儿儿不能奉待，妻子盼夫夫不能回来。望求老丈将我带，你带我去见包公台。倘若是把我冤仇来解，但愿你福寿康宁永无灾。

听完刘世昌的哭诉，张别古对他非常同情，就带着盆来到了包公处申冤告状。包拯断案，刘世昌终得天日。在这场戏中有一段西皮流水，可以说是遗落在这个戏当中的一颗明珠，我个人非常推荐这一段西皮流水，既好听又朗朗上口，特别适合刚入门的初学者来学习。

未曾开言泪汪汪，尊一声太爷听端详：家住南阳太平庄，姓刘名安字世昌。奉母之命把京转贩卖绸缎转还乡，赵大夫妻图财主仆把身丧，望求太爷做主张。

《珠帘寨》

一、不速之客程敬思

《珠帘寨》的知名度，很大程度上源于那段著名的“昔日有个三大贤”，一出戏的走红可能很大程度上就是因为一段或几段唱被广为流传，但其实这出戏的艺术价值远不止于此。这是一出标准的传统骨子老戏，早在徽汉合流的时代就有《解宝收威》，也就是《珠帘寨》的前身。最早的时候戏里的主角李克用是花脸扮演的，后来京剧大师谭鑫培先生把这个戏从花脸改为老生，同时扩充了故事，改编成了《珠帘寨》这出戏。所以现在化妆上要化“老脸”，要演出李克用粗莽鲁直的性格。我学习这出戏的时候，有孟小冬先生的说戏录音，说得很完整，表演上是关松安老师指点，同时也参考了王则昭先生的录像。



京剧《珠帘寨》 我饰李克用

这个戏取材于《残唐五代演义》，说的是唐朝末年黄巢造反，占据长安，唐禧宗派大臣程敬思到沙陀搬兵求救。沙陀国的老大王李克用因为曾经失手打死过国舅段文楚而受到唐王贬官，这件事情李克用一直耿耿于怀，所以不肯发兵。程敬思没办法，就去找李克用的大儿子李嗣源。他们都知道李克用惧内，后来就想出个点子，找二皇娘曹玉娥求救。二皇娘非常爽快地答应了要求，联合大皇娘一起挂帅，传令发兵，而且还将李克用点为前站先行官，并且故意提早点卯，让李克用误卯。李克用带兵来到珠帘寨，遇到了珠帘寨的寨主周德威，武艺十分高强。二皇娘用激将法逼李克用出战，李克用和周德威比刀法，不分胜负，最后又比试箭法，李克用可以一箭射双雕，周德威心服口服，最终被李克用收为第十二个太保。

这个戏分前后两个部分，前半部分叫“解宝”。因为唐王知道李克用特别爱财，所以让程敬思带了很多金银财宝，为的是让他发兵。后半部分叫“收威”，就是用武艺收了周德威。前半部分以唱功和表演为主，后半部分要扎靠，还得开打，对做工的要求很高。以前除了谭鑫培以外，余叔岩、言菊朋、马连良、杨宝森等老生名家都能演。如果是演全本的话，那肯定会在外边的水牌子写上“准带收威”。也就是说，单演前半出的话可能就是八毛钱，如果带上后面，票价还可以卖得高一点。在京剧界有一个说法，叫“两门抱”，就是同样一个剧目，可以由两种行当来演。比如《艳阳楼》，可以武生演，也可以花脸演，所以叫武生花脸两门抱；比如《八大锤》，小生可以演，武生也可以演，所以这个戏是小生武生两门抱。在过去，《珠帘寨》就是一出花脸和老生两门抱的戏。据齐如山先生介绍，光绪初年有一个特别著名的大花脸叫朱大麻子，搭的是春台班，经常演《珠帘寨》，他的脸谱、身段都非常庄严威武，做工特别好，能够把李克用激昂慷慨的性情表现出来。后来余叔岩的爷爷余三胜先生演这个戏，就慢慢地变成了专注于唱功，也几乎变成了一出老生戏。再后来由谭鑫培来演，主要就是唱功和表演。谭鑫培演得特别幽默，把它演成了一部有剧情的喜剧。在谭鑫培先生以后，基本上就没有花脸再演李克用了，这出戏也就成了谭派老生的代表作。

我们经常说一出戏有一出戏的味道，每出戏里的人物有各自不同的性格和特质，那么我们有什么办法迅速了解和区分戏中人物的性格和特质呢？最简单的办法就是看这个人穿什么、戴什么，以及他出场亮相时所用的锣鼓和音乐。李克用出场用的是“点绛唇”这个曲牌，用大锣上场，主要因为他是个武将，而且是沙陀国的国王，是上朝的状态，场面比较宏大。他的引子是这样的：“威震沙陀，一呼百诺，朝饮宴，亚赛朝歌，镇驻在北国。”坐下以后定场诗是这么念的：“太白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠。摔死国舅段文楚，唐王将孤贬北番。”然后介绍自己：“孤，李克用。我父朱雅赤心，只因屡建奇功，御赐姓李。唐王见我左眼大比龙，右眼小比虎，认为义儿干殿下，赐名‘亚

儿’。只因那年在五凤楼前大摆酒宴庆贺功臣，内有国舅段文楚，他笑孤家坐席不正，礼貌不周。那时怒恼孤家，隔席将他抓将过来，我就摔！摔在丹墀。那贼口吐鲜血而亡，唐主大怒，当时把孤推出去斩。多亏恩官程敬思苦苦地保奏，死罪已免，活罪难融，将孤贬在沙陀为民。一路之上遇见众家番王，要与孤比试较量，那时孤家想起了九九八十一斤的定唐宝刀，我就耍了数路，镇住了众家番王，一个个拜寿纳降。又收了二位皇娘、十一位太保，沙陀国四十五万番汉的兵将。”这段念白交代了事情的前因后果，也说了李克用是少数民族，他的父亲是西突厥部族的朱邪赤心，在唐德宗年间因为平乱有功被赐姓李。李克用来自一个战斗民族，长得又很有异相，是个独眼龙，可以说是一个能量巨大的人物，既受到沙陀国的臣民爱戴拥护，也让唐王朝又恨又爱，奈何不得。





京剧《珠帘寨》 我饰李克用

交代完背景，大太保李嗣源就上场了，李克用问他："不知打得多少飞禽走兽？"大太保回他说："并未打得飞禽走兽，打探一桩新闻来了。"李克用问："什么新闻？"大太保说："今有黄巢作乱，将唐王驾逼西岐美良。"李克用一听到这个消息，就跟打了鸡血似的，要领兵作战，但是转念一想，不对，想当初唐王不斩而贬，我何必去解围呢！他又问大太保是怎么知道这个消息的。大太保说是程叔叔到了，也就是当年为李克用求情的程敬思。

二、昔日有个三大贤

一听说程敬思来了，李克用命令立刻摆队相迎。二人见面后客套了一番，李克用摆下宴席招待，二人边喝酒边吃饭边叙旧情。在京剧里有这么一个套路，当大家看到酒宴摆下、主人落座以后，一定会用

唱念继续讲述故事。在《珠帘寨》的上半场戏中，一系列的核心唱段都出现在接下来的酒宴中。第一段是“太保传令把队收”，主要是叙述当年在五凤楼发生的事情，感谢恩公程敬思救了自己一命。接下来是程敬思和李克用对唱的西皮流水。我们经常听到老生和青衣对唱，或者花脸和老旦对唱，或者小生和花脸对唱，但是很少有老生和老生对唱，所以这段唱非常经典。在这个过程里，程敬思打了各种各样的比方，说服李克用为唐王发兵，并且呈上满满的金银财宝、凤冠霞帔，没想到李克用把礼收下后就变脸，跟程敬思说，谁要是再敢说唐王调兵的事，我是“定斩沙陀不容情”。所以这段十几分钟的对唱情绪非常多变。这段流水结束以后，就是著名的西皮导板“昔日有个三大贤”。

在我刚刚接触京剧老生这个行当的时候，我的启蒙老师范石人先生给过我两份录音资料：一份是余叔岩先生的十八张半唱片，还有一份是孟小冬1947年的《搜孤救孤》现场录音。他第一次给我听“十八张半”的时候，放的就是这段“昔日有个三大贤”。唱片距离今天已经过去了八九十年，录音的效果不如现在，包括录音当中的京胡、三弦、打击乐，都和今天在舞台上听到的京剧伴奏乐器有所不同。随着时代的发展，演员在发展，演唱在发展，服装、道具、乐队也在发展。因此第一次听到余叔岩唱片的时候，我觉得有点难听，那个时候的小锣声音非常清脆，调门也比现在的小锣要高，而大锣的声音又比现在的大锣要低，所以在音色上形成强烈的反差，对一个十来岁刚刚入门的小孩来说，在审美上无法接受那样一种声音。而余叔岩先生的第一句导板听上去是那么的质朴，不加修饰，当时我就问范老师，为什么他这个导板跟其他导板不一样呢？后来才知道，因为《珠帘寨》这个戏最早是花脸演的，被谭先生改编成老生以后，唱腔上还是保留了某种花脸的基因，所以听上去粗犷有余细腻不足，这当然也是李克用这个人物在唱腔上的基本特征。随着自己年龄增长，随着艺术上的训练和学习，我慢慢懂得了老唱片的好。所以说欣赏京剧，也是克服欣赏困难的过程。

这段唱腔有一个很有趣的地方，就是打了三通鼓，分别是“哗啦啦打罢了头通鼓，哗啦啦打罢了二通鼓，哗啦啦打罢了三通鼓”。都说这打鼓明明是“咚咚咚”，怎么会唱成“哗啦啦”呢？关于这个问题，京剧评论家齐如山先生曾经请教过谭鑫培先生，当然并没有得到正面回答，后来也有很多艺术家、老师对这个问题进行过解答，主要还是为了好听。在京剧的表演和演唱中，经常会出现一些不那么合理的唱词，这个“哗啦啦”从字面意思来说，肯定不准确，但它唱起来一定是最好听的。另外，这段戏词和《珠帘寨》整个戏的剧情发展其实并不是特别相干，保留下来完全是因为好听。这段唱的最后一句“贤弟休回长安转，就在这沙陀过几年，落得个清闲”，言下之意是说你也别费劲了，就在我这过过小日子清闲清闲。唱完这句，李克用非常潇洒地打开扇子，在“抽头”的锣鼓声中下场。“抽头”多用于人物下场的时候，带着某一种思绪，或者内心有一些潜台词还没有表述出来，这种情况下用得比较多。

三、真英雄也“怕老婆”

李克用不肯发兵，大太保就跑到二位皇娘那里去请求援助，将事情的前因后果讲了一遍。大皇娘刘银萍是青衣应工，念的是韵白；二皇娘曹玉娥是刀马旦应工，念的是京白。从二皇娘上场开始，这出戏从正剧变成了生活剧，或者说小品，很多地方没有准词，是看演员的配合，还有观众的状态。二位皇娘对这个老头子是了如指掌，所以一听大太保来告状，二位皇娘一对眼神，就决定去瞧瞧。

接下来有一段核心唱段，叫“数太保”，就是李克用向程敬思显摆他们家有十一个太保，个个威风凛凛、武艺高超。这段西皮流水节奏特别明快，唱腔相对简单，体现了重复的力量，是很多初学者的选择。李克用数完太保，坐着喝酒，二位皇娘就来了。二皇娘问他：“程恩官到此何事呢？”李克用说：“前来搬兵求救啊。”“那么大王可曾发

动人马呢？”李克用回答说：“当初唐王不斩就贬，如今哪有人马与他解围？不能发兵。”语气是相当强硬。皇娘又问他：“啊，你竟然不发兵，那就不该收人家的礼！”“啊？什么礼物哇？”“珠宝啊！”“哦，珠宝啊，那是程恩官送与孤家的，与发兵什么相干呢？”“哦，珠宝是送给你的，那么凤冠霞帔呢？”“哦，这凤冠霞帔么，孤王我早就入了库了啊！”





京剧《珠帘寨》 我饰李克用



京剧《珠帘寨》 我饰李克用



这二皇娘是个倔脾气，一听这糟老头这么强硬，拿了人家的礼、拿了珠宝，居然不发兵，还在这逞强，就接着问他：“今儿个你当着程恩官的面，敢给我说这三声不发兵吗？”李克用说：“三声？呵呵，三十声、三百声又算得了什么。”“好，那你给我说这一个不发兵。”李克用说：“一个不发兵。”二皇娘说：“哎哟，姐姐，这都是您平常惯着他。你过来，你敢给我说这第二声不发兵吗？”李克用还是嘻皮笑脸地说：“这两个不发兵。”二皇娘真生气了：“你再给我说这第三个不发兵。”李克用这时候心里有点打鼓了，可是到这个点上了，又不能不说，怎么办呢？犹豫了半天，就在嘴里咕哝了一句：“不发兵。”每次演到这儿，台下都是哄堂大笑。李克用怕老婆这个特点，在这儿开始显露出来，最后是一咬牙、一跺脚：“我就是不发兵哪！”二皇娘上去就给他一巴掌，说：“你可气死我了！”然后直接就发号施令，对大太保说传令下去，二位皇娘要挂帅，带领沙陀国四十五万番汉兵将前去

兴唐灭巢，命你父王为前战先行，明日校场听点，来早了便罢，要是来迟了，叫他提头来见！

戏演到这个地方，观众觉得非常有意思，一个力大无比的沙场老英雄，怎么会怕老婆？当然也因为这点反差，大家觉得这个戏无比幽默诙谐。在这之后，李克用唱了一段西皮摇板，一边埋怨大太保不应该去挑事，另一边跟程敬思吐槽："大太保是一个挑祸的精，后堂内搬来了两个夜叉夫人，顺水推舟把人情准，孤为你点动番汉的兵。贤弟不必笑吟吟，休笑愚兄我怕夫人，沙陀国中访一访来问一问，怕老婆的人儿有加给、有晋禄，赏戴宝星。"这个词一看就知道很有时代色彩。最后这一句也可以这么唱："怕老婆的人儿孤是头一名"，更通俗接地气。

调侃完了，第二天还是要乖乖去点卯。李克用再次上场，就是披挂上阵了，我们在戏里换成了一身靠。在京剧里表现武将要出征，打仗之前要起霸，李克用在这场戏里面就起了一个霸。起霸也是戏曲演员必须要练的基本功，是很多身段技巧组合起来的一段表演程式，包括出场亮相、云手、踢腿、弓箭步、骑马蹲裆、跨腿、整袖整冠、紧甲等一系列基本动作。当然，因为很多人物年龄不同、身份不一样，所以起霸的幅度功架以及技巧的数量有所区别。比如李克用虽是个武将，但是他年纪比较大了，所以他起霸的技巧一定和《挑滑车》里的高宠不一样。

起霸之后，念四句定场诗："白发苍苍似银条，胸有韬略智谋高，看来是黄巢的死期到，试试孤的定唐刀。"然后有一段很有趣的道白："只因程敬思前来发兵求救，是孤王不肯发兵，偏偏遇见了两个无耻的妇人，一个要发兵，一个要挂帅，这倒不要提起。糊里糊涂地把这先行闹在孤王的头上来了，本当不遵她的将令吧，怎奈她的家法有些个厉害。"这段念白把李克用的性格和他们夫妻之间的关系展现无疑，吐槽自己的两个老婆，又表达了无奈。难道这样一个威震沙陀的

老大王会真的怕老婆吗？当然不是。我觉得李克用是很享受这样的两性关系的。

李克用挂帅出征，来了两个年事已高的马官，李克用劝他们说："啊老军，我看你们偌大年纪，还是看守宫殿，吃碗安乐茶饭才是，两军阵前刀枪无眼，不是白白地送了性命吗？"马官回答说："常言说得好啊，国家兴亡，匹夫有责，大丈夫生而何欢、死而何惧呢？您瞧，我这一团尚武的精神让您这句话就给打消了。此番到了两军阵前，我要奋勇杀敌，就是马革裹尸，我也得落个青史名标不是？"这也是人在战乱年代的一种志向。

这时候二位皇娘在校场点卯，连点三卯，李克用姗姗来迟。他在快长锤的锣鼓中上场，唱了几句快板："忽听辕门放号炮，众家儿郎杀气高，来在营门下鞍瞧。"一看，误卯牌已经挂在外面了，"误卯牌挂出要糟糕"，非常口语化。大太保一看，赶紧跟他说："父王你来了！你误了啊！""什么？误了？哼，我还没有开戏就来了，怎么会误了呢？"观众哄堂大笑。

接着说："误了卯期乃是一桩小事，进去对你二位皇娘去说，就说父王我来了，叫她们前来迎接于我。"就这样还摆架子。大太保去报告二位皇娘，皇娘就说："告诉他，叫他给我报门而进。"大太保赶紧出去转告，说："父王听令，皇娘言道，叫你报门而进。"什么？"想这沙陀国的人马是孤家的，去与不去单凭于我，这个门我是不报的！我不干了！"老头子非常生气，甩手不干了。这个马官跟他说，您别走啊，您要是不干了，这后半出戏可怎么唱啊？您这会儿啊是先行官，您误了卯期了，必须得报门而进，这对您还是轻的，要是重的，后果是不堪设想啊！李克用非常生气地说："反了啊反了！"下来唱了一段西皮摇板，唱词也很有趣："如今的事儿大变更，讲什么事事要维新。别的事儿孤不恨，最可恨妇人自由要论平行。唯有孤王我的家法紧，它比那平权自由还要狠十分。孤若不遵她的命，到晚来关了她的卧室门，

东宫里不收我往西宫里奔，西宫与东宫照样行，关门吹了灯。气得孤黑夜无处去奔，坐在银安殿上把闷气来生。这是孤好把那酒来饮，也是我好酒贪杯就惯坏了她们，沙陀国中访一访来问一问，家家有本难念的经，各个观世音。叫老军与孤你就报门进，上面坐定两个夜叉精，她二人狼狈为奸拿了个稳，她那里不问我也不作声。”这几句唱词充满着时代气息，维新时期大力提倡学习西方政治、科学、文化，改革教育制度，发展农工商，包括妇女平等，所以这几句戏词在当时非常应景，也是那个时期的封建势力对于提倡妇女平等、妇女自由这件事情的一种讽刺。



京剧《珠帘寨》 我饰李克用

周德威听说李克用大军已然拔寨起兵，就带着兵昏头昏脑去迎战。先有大太保跟周德威对了一次手，没想到大败而回。其实周德威是想跟李克用过招，一来是惦记着李克用的珠宝，二来确实从心里非常尊敬这个老大王。大太保就跟二皇娘汇报了一下，二皇娘说：“哟，这老头子还挺有名气啊。”李克用说：“周德威，无名的小辈呀！”二娘

说，是无名小辈，那么你敢会会他吗？李克用说会会他，会会他我有什么好处吗？二皇娘说："告诉你，得胜回来，我们预备一桌酒席，把您请到上炕上，我们姐俩一个陪你吃、一个陪你喝，说你活这么大岁数，有过这样的乐子吗？"李克用说："哦，就是这样的好处啊？呵呵，你另请高明吧。"二皇娘一看这招不管用，只能用激将法了，就把程敬思叫过来，说恩官我告诉您，我们这个老头子不是不去，他是不敢去。您想啊，这世界上的物件是越老越值钱，这人要是老了，就会说大话吹牛皮，是一点用处也没有了。男人不管到什么时候，都怕自己的女人说他没用，这是非常有效的一招。李克用一听，什么？你说我老了？"我是人老心不老。有道是虎老雄心在，年迈力刚强。你拿过来呀！"就把那个令箭拿过来了。拿过令箭就表示应战，接着唱一段西皮快二六："老虽老，我的须发老，上阵全凭马和刀。"李克用和周德威终于在战场上相见，刀法不相上下，比箭法，李克用一箭射双雕。最后周德威归降李克用，成为了十二家太保。

《杨家将》

一、托兆

这出戏名为《杨家将》，实际上演的是杨老令公碰碑而死的前因后果，总共分成三个折子，分别是《李陵碑》《清官册》《审潘洪》，可以由一个老生从头到尾，前演杨继业，后演寇准，在京剧行有个说法，叫作“一赶二”。《李陵碑》也叫《托兆碰碑》，也有叫《两狼山》的。故事讲的是北宋时期杨继业奉命抵御辽国，遭到奸臣潘洪陷害，兵困两狼山，杨七郎奉父亲之命突围回营求救。杨继业盼兵兵不到、望子子不归，梦见杨七郎向他诉说自己已被潘洪乱箭射死。于是杨老令公又派杨六郎突围求救，六郎走了以后，风雪交加，杨继业受到苏武神灵的点化，来到苏武庙，庙里立着一块李陵碑，杨老令公一边恨李陵叛汉，一边伤感于自己人马冻饿的绝境，碰死在李陵碑前。

这出戏在京剧历史上是很早的一出戏，是第一代京剧艺人余三胜（余叔岩先生的祖父）擅演的剧目，以唱工见长。在余三胜之后，谭鑫培、孙菊仙、刘鸿声、高庆奎、余叔岩、孟小冬、杨宝森、奚啸伯等都擅长演出这个剧目。这出戏最大的看点，是杨继业的大段反二黄唱腔。谭先生在继承余三胜的演唱艺术的基础上，对剧情、唱腔加以改进，将这段反二黄进行了适当的压缩，并且创造出了杨继业和杨六郎在离别后悲怆欲绝的哭头。最后还加入了碰碑前的大刀花，以及解甲丢盔的精彩身段表演，把原来一出纯粹的唱功戏加工改编成了唱念做俱佳的剧目。

这出戏传统的演法，是杨七郎的鬼魂深夜来到宋营给父亲托梦。杨七郎由铜锤花脸来应工，用二黄的唱腔陈述自己被害的经过，可以说是如泣如诉、委婉动听。后来因为七郎托兆的情节有迷信色彩，一度被禁演，有相当长一段时间演《李陵碑》的时候，剧中没有七郎这个角色，结果就成了杨继业的独唱音乐会，情节也不完整。后来恢复了传统老戏，又按照原来的样子进行演出。老师们经常讲，不要去随意否定、挑战那些已经成为经典的，哪怕是跟今天的价值观有所出入的戏，这种梦境中表现的人物形象，不仅可以通过唱腔来倾诉衷肠，而且还能够给这出戏带来一些浪漫主义的色彩。

一开场，就是杨七郎的鬼魂上来，念道："我乃七郎延嗣鬼魂是也。只因我父子被困两狼山，奉了爹爹之命，回到雁门搬兵求救。不想潘洪老贼心怀旧恨，将俺诓下马来，用酒劝醉，绑在芭蕉树上，射了俺一百单三箭，将俺射死。俺不免回到两狼山，与我父托上一兆。"这时候杨继业、杨延昭父子正在安睡，杨七郎前来托梦，对杨老令公和六郎说了自己的遭遇："都只为两狼山父子被困，老爹爹命孩儿搬取救兵。潘洪贼想起了打子仇恨，将孩儿绑芭蕉乱箭攒身。回头来我再与六兄来论，小弟言来听分明：高堂母还要你多多侍奉，休得要学小弟不孝之人。我本当与六兄多谈多论，怕的是天明亮难回天庭。"

杨老令公做了这样的梦，睡不安稳，朦朦胧胧地唱："方才朦胧刚睡定，又只见六郎儿瞌睡沉沉。我儿醒来！"这时候杨六郎也在睡梦当中。"适才间与七弟来临，又只见老爹爹面前存。"两个人做了一样的不吉利的梦。六郎醒来后就跟杨继业说："哎呀爹爹呀！适才梦中见七弟浑身是血，头带雕翎，不知是何缘故？"杨继业说："为父也得此梦。有道是梦梦相同，必有应验。我意欲命我儿探听你七弟下落！我儿意下如何？"六郎说："孩儿不去。"杨继业说："为何不去？""爹爹年迈，孩儿放心不下。"杨继业托着自己的髯口说："为父么……有道是虎老雄心在，我儿只管前去。"六郎说："孩儿不去！"杨继业又问他："怎么，当真不去？哎呀儿呀！为父倒有父子之情，难道我儿就无

有手足之义么？”六郎一想，是啊，“爹爹不必如此，孩儿前去就是”。老令公说：“快快上马去吧。”杨六郎一边下场，一边唱几句二黄散板：“倘若胡儿来骂阵，稳坐大营莫出兵。辞别爹爹跨鞍镫，探得七弟走一程。”在这个戏里，杨六郎是一个二路老生，是配演，所以他所有的唱相对来说没有那么仔细和讲究。这也是里子老生在唱腔中的一个规矩，这种角色的应工必须把最出彩、最讲究的唱腔留给角儿。

六郎唱完，和杨继业有一个短暂的分别，杨继业叫“六郎”，杨延昭叫“爹爹”，杨继业再叫“延昭”，六郎喊“我父”。六郎下场以后，杨继业唱几句二黄散板，这几句相对来说比较有力度，比较厚实：“啊，我的儿呀！”这是哭头的腔，望着六郎远去的身影唱：“见娇儿上了马能行，手指潘洪发恨声。我儿若有好和歹……”在锣鼓声中进门转身，接着唱最后一句二黄散板：“定把老命与尔拼！儿啊！”这种渲染也是给观众一个心理预设。一般我们看影视剧，只要一个角色对另一个角色说“等我回来，就如何如何”，那八成这个人是回不来了。所以这样的父子道别，就成了永诀。



嚎。



京剧《托兆碰碑》 我饰杨继业

二、碰碑

接下去就是《托兆碰碑》里的核心唱段，著名的反二黄慢板转原板：

叹杨家秉忠心大宋扶保，到如今只落得兵败荒郊。恨北国萧银宗打来战表，擅抢夺我主爷锦绣龙朝。贼潘洪在金殿帅印挂了，我父子倒做了马前的英豪。金沙滩双龙会一阵败了，只杀得血成河鬼哭神嚎。

我的大郎儿替宋王把忠尽了，二郎儿短箭下命赴阴曹，杨三郎被马踏尸首不晓，四八郎失番邦无有下梢，杨五郎在五台学禅修道，七郎儿被潘洪箭射花标，只落得杨延昭随我征剿，可怜他尽得忠又尽孝，血染沙场、马不停蹄为国辛劳，可怜我八个子把四子丧了，把四子丧了，我的儿啊！

可怜我一家人无有下梢！魍魉臣贼潘洪又生计巧，请我主到五台快乐逍遥，又谁知中了那奸贼笼套，四下里众番儿犹如海潮。多亏了杨延昭一马来到，一杆枪保圣驾闯出笼牢，有老夫二次里又闯贼道，害得我东西杀砍、左冲右突、虎撞羊群被困在两狼山，内无粮，外无草，盼兵不到，眼见得我这老残生就难以还朝！我的儿啊！

饥饿了就该把战马宰了，身寒冷就该把大营焚烧。宝雕弓打不着空中飞鸟，弓炸弦断就为的是哪条？恨石虎把我的战马绞倒，为大将无良骑怎把兵交？看过了定宋刀爷把路找，找一个避风所再作计较。

这段唱回顾了杨家将的忠义、家门的悲剧，还有对六郎、七郎的担忧，最后表现出杨老令公这支军队已经是山穷水尽了。在老生戏中有不少反二黄的唱腔，比如《乌盆记》《法场换子》，这出《托兆碰碑》历史要更久远，被研究和推敲的次数更多。我个人比较推荐杨宝森先生的版本，除了唱腔好听、唱法苍劲外，还有一个特别的亮点，就是为杨宝森先生操琴的杨宝忠、司鼓的杭子和先生，他们的技艺技法在这出戏中得到了非常完美的体现。唱完最后一句“寻一个避风所再作计较”，起一个踩头，杨继业拿着自己的定宋宝刀，起了一个大刀花，然后亮相。这个亮相非常有标志性，所有唱《托兆碰碑》的演员，如果要选择一张合适的剧照做宣传海报的话，那么这个亮相是首选造型。

接下来上来一个苏隐士：“老汉，苏隐士，乃南朝人也。当年大战北国，流落在此，每日在这海上牧羊度日。闻听南朝差来大将杨继业，被番兵杀得大败，被困在这两狼山下，内无粮草，外无救兵，倘

若被番兵擒去，可叹他一世的忠良付与流水。是老汉在苏武庙前、李陵碑下刻下诗句一首，激他之怒，盗去宝刀，成全他一世英名也。”其实这就是苏武的魂魄。然后杨继业上场唱了几句反二黄的散板：“当年保驾五台山，智空长老对我言，他道我后来遭大难，到如今果应那智空言。来此不知什么所在？”苏隐士在不远处咳嗽了一声“嗯哼”。这种表达在京剧舞台上非常多，就是两个人离得远，一个人自言自语说了一段话，然后引出远处的那个人，要引起这个人的注意，就会远远地嗽一声。这和我们熟悉的电视电影镜头的功能是一样的，戏曲舞台是用演员的表演来表达。

杨继业一看，“那厢有一老丈，向前问来。啊，老丈请了”。苏隐士回答说：“请了。这位将军，敢么失迷路途么？”杨继业回答说：“请问老丈，此处什么所在？”苏隐士说：“你来看，此处是两狼，前面摆战场。到此有埋伏，犯者一命亡。”杨继业听他这么说，就问他：“请问老丈，在此作甚？”苏隐士说：“在此牧羊。”杨继业又问他：“这样兵荒马乱，你还牧的什么羊啊？”苏隐士接着回答他说：“兵荒不兵荒，与我实无妨。老汉无别干，在此牧老羊。”杨继业又问他：“难道这老羊还有什么贵处么？”苏隐士接着回答他说：“提起此羊有贵处，他的名儿万古扬。生下几个羊羔子，烈烈轰轰在世上。前者几个死，今日一个亡。逃生是忘想，今日死老羊。老羊与我死！”苏隐士在这里讲的“羊”暗指杨继业、杨家将的这个“杨”，苏隐士的目的是说这么一段话，激怒老令公，让他相信自己大势已去，今日就是他的死期。英雄一世的老将军杨继业听到他这么说，非常气愤，接着唱反二黄散板：“老丈说话理不通，分明道我杨令公！定宋宝刀将你砍。”刀刚劈过去，就被苏隐士收了下来，拿着刀就下场了。杨老令公一个转身，发现宝刀不见了，接着唱：“霎时不见我的护身龙。”

然后起叫头：“且住。老丈将我的宝刀收去。为大将者，宁舍千军，不舍寸铁。待我赶上前去。”然后起“水底鱼”，表示从这一点走到那一点的行走过程。来到苏武庙前，杨继业看着这块牌子叫苏武

庙，“进庙走走”。来到庙里，看到那边有一个墓碑，慢慢走过去一看——李陵碑。“呀呀呸！汉室李陵，乃是大大的奸佞，不知何人与他立的什么碑碣！上面还有几行小字，待我仔细看来。”继续看，坐到前面擦擦自己的眼睛，念道：“庙是苏武庙，碑是李陵碑，令公来到此，解甲又丢盔！”念这句“解甲又丢盔”的同时，一边把自己的靠抖下来，一边伸手把自己的帽子摘下来扔掉，这一系列动作是连贯着完成的。其实本来应该是用头把帽子甩出去，但是这么做盔帽师傅会有意见，甩一次上面的珠子可能全碎了。我们现在演的时候都是走到下场口，看着人丢出去，师傅在幕后接住。

老令公看到这样一段诗，不得不相信自己大势已去，感叹着说道：“且住！老夫被困在两狼山，盼兵兵不到，望子子不归，白日受饥饿，夜晚被风吹。也罢，不免拜谢宋王爵禄之恩，我就碰死在李陵碑下！”然后在一段非常悲壮的曲牌中下跪，三叩头，起身，颤颤巍巍地来到碑前，用自己的头猛烈地撞击这块碑，最终摔僵尸倒地死去。现在演出大多是摔硬僵尸，直挺挺摔倒，以前的演法是摔软僵尸，把腰下得很低，慢慢地卧下去，然后用腿蹬出去，难度较大。但这样比较符合剧情与人物。



京剧《托兆碰碑》 我饰杨继业

三、清官册

《清官册》《审潘洪》是延续之前的故事继续下来的。潘洪陷害杨家，射死了杨七郎，导致杨老令公弹尽粮绝，碰碑而亡。六郎杨延昭回京状告潘洪，宋太宗下旨将潘洪押京受审，刘御史奉命审案，受潘洪之女潘妃的贿赂，被八贤王用金锏打死。太宗又连夜调霞谷县令寇准来京，封为西台御史，复审此案。潘妃又准备送礼贿赂寇准，寇准将礼物送到八贤王府上，以示自己的清白，这个举动得到了八贤王的支持。寇准审潘洪，潘洪百般抵赖，五刑用尽还不招供，寇准只得向八贤王请教。八贤王出了个主意，让宫里送了一些酒到狱中，谎称皇上已经赦免了潘洪之罪，赐酒祝贺。潘洪大喜，饮酒而醉，然后被推到八贤王所在的南清宫。八贤王扮作阎王的模样，寇准扮作判官的

模样，给潘洪营造了一个阴曹地府的场景，跟潘洪说只要你说出实情即可还阳，最终潘洪招供，案情真相大白。

我们演全本《杨家将》的时候，前面演老令公，后边演寇准，两个角色的扮相上有很大的差别。前面杨老令公穿的是黄色的软靠，是武将的打扮；到了寇准，是戴纱帽，穿蓝色的官衣，是一个文官。一个演员在一出戏里面前后分别饰演两个角色，叫作"一赶二"，这也是比较常见的。比如《甘露寺》，老生经常前演乔玄，后演鲁肃；或者像花旦戏《勘玉钏》，前于素秋，后韩玉姐；还有一出老生戏叫《一捧雪》，前面演仆人莫成，后面演《审头刺汤》的陆炳。这种演法，可以彰显这个演员的功力。

寇准是小锣帽子头上场，非常有精气神，走到台中央打引子："做清官民之父母，积阴功留与儿孙。"回身坐下，念定场诗："读诗书智广才高，中进士青史名标。三杯御酒加封号，被权臣一本参掉。"我们可以通过这个引子和定场诗，知道寇准这个角色在这出戏里的人物特点。引子说"做清官民之父母，积阴功留与儿孙"，这就为后来他拒收潘妃贿赂埋下了伏笔，表明他是一个清官，是为人民服务的，必须做一个正直的人，才能够为儿孙积福积德。定场诗里也谈到了他仕途坎坷，这又为后来的所作所为做了预设，在寇准心里对这种贪官、有权的奸臣非常痛恨。

定场诗念完后接着念几句白："下官寇准，蒙圣恩得中一甲一名，不想被权臣一本参掉，是我在吏部效力三载，执守霞谷县正堂。自到任以来，黎民倒也好训。今当三六九日，放告之期。将放告牌抬出。"这是例行公事，并没有什么特别的。讲到这儿，突然圣旨下，走上来一个金牌官，跟他说："圣旨下，跪！万岁有旨，贤爷有命，启调寇准连日连夜进京，不得有误。金牌如火速。"寇准跪在那里说："即刻便登程！掩门。"在公堂上或者大堂上，需要转场了，都会叫"掩

门”，然后手下把门关起来，龙套分两边下场。主人公一般来说会有一个转身，意思是来到了卧室里，或者转到了另外一个空间。

寇准这个时候回到自己的家里，跟家院说：“有请夫人出堂。”家院再转达给内室的丫鬟。凡是遇到比较重大的事情，比如要出远门了、升官了，或者家里有什么急事，首先得跟自己的老婆汇报，所以把夫人请上来，跟她说：“金牌调我连夜进京，不知为了何事。”一般来说，夫人都很知书达理，就跟他说：“想是老爷为官清正，加官授爵也未可知。”这时寇准心里七上八下的，不知道皇帝叫他连夜进京为了什么，更不知道是祸是福、是凶是吉。这个时候夫人都会安慰自己的老公，叫他不要担心，一定是皇帝要加官授爵。寇准若有所思地说：“但愿如此。”夫人再问他：“不知老爷几时启程？”寇准说“即刻启程”，夫人说“妾身备酒，与老爷饯行”，寇准说“如此有劳夫人，看衣更换”。然后寇准下场换衣服，从原来纱帽官衣换成便服，就是高方巾和宝蓝褶子。这种装扮是做官的人或者读书人在行路的时候的一个标准扮相，一身比较轻便的服装。



京剧《清官册》 我饰寇准

寇准换完衣服接着上场，喝了一杯夫人给他准备的饯行酒，然后唱一段二黄原板：“接过了夫人酒一樽，背转身来谢神灵。转面来再与夫人论，下官言来你是听：老母堂前多孝顺，早晚侍奉要殷勤。辞别了夫人足踏镫，披星戴月奔都城。”

这段在整出戏里只算一个开场，后面二黄慢板转原板“一轮明月早东升”才是重头戏，唱腔的结构和《文昭关》中的“探五更”差不多。有所不同的是《文昭关》在屋里一边唱一边睡，《清官册》是一边唱一边行路，五更唱完正好来到御街，准备觐见。

一轮明月早东升，想起了高堂上老娘亲。伴君犹如羊伴虎，尽得忠来难把孝行。

移星换斗二更尽，坐不安来睡不宁。霞谷县并不曾亏负百姓，金牌调我所为何情?

听谯楼打罢了三更时分，一轮明月照阶厅。有寇准独坐馆驿心中烦闷，想起了在衙内审理民情。早堂接状早堂审，午堂接状审得清。到晚来接下了无头状，一盏红灯审到天明。

耳边厢又听得四更尽，家院与爷改换衣襟。转面来再把家院叫，老爷言来你是听：我命你回衙报一信，一路上急走莫稍停。倘若是太夫人将你来问，你就说你老爷不久回程；倘若是少夫人将你来问，你就说你老爷进都城，一步一步往上升，且莫要挂心。

朝臣待漏五更冷，铁甲将军夜渡津。东华门本是文官走，西华门本是武将行。有寇准打从这东华门进，又听得文武发笑声。他笑我寇准官职小，七品县令怎见当今？有才不在官大小，无才枉受爵禄恩。撩袍端带把龙庭进。

四、审潘洪

寇准来到龙庭，见到八贤王，才知道皇帝宣他进京是为了让他重审潘、杨两家的官司。潘、杨两家都是皇亲国戚，一个小小的霞谷县令怎么有资格去审他们呢？原来皇帝下了御旨，封寇准为西台御史，外赐圣旨一道，审明回奏。寇准接了御旨下龙庭，遇到八贤王赵德芳。八贤王问他：“我叔王调卿进京为了何故？”寇准回复说：“调臣进京审问潘、杨两家之事。”八贤王问他：“卿家，可晓得前任刘御史之故？”寇准说：“臣却不知。”八贤王故意说给他听：“是他审问潘、杨两家之事，审得不清不明，被本御金锏坠死。”寇准这一听可吓坏了，

赶紧回头说“待臣回复谕旨”，就想把这个事推掉。这时候八贤王把他拦下来，“卿家只管审问。倘有不明之处，到我南清宫领教就是”。此时寇准非常忐忑，如履薄冰，战战兢兢跟八贤王说：“臣领旨。”带着一点踌躇、思索，非常缓慢地出门唱二黄散板：“八千岁做了主大胆地审问，哪怕那潘洪是皇亲。”然后回到了自己的住所。

这时候来了一个太监，就是后宫潘妃身边的，来行贿。人家这个礼物之厚重，根本就不是现场拿来的，拿来的是一份礼单。呈上一份礼单给寇准，寇准翻开礼单一看，倒吸一口气：“呜呼呀！好一份厚礼！”想必这诱惑非常大。接着就问这个太监说：“啊公公，此礼为何？”太监说：“后宫潘娘娘有句话要嘱咐你，只要太师在，不要太师坏，你要是动他一根毫毛，我说哥哥啊，你这顶乌纱帽怕是戴不牢了！”寇准回他说：“王法森严，必须按律而断！”太监说：“你，礼单收下。”寇准说：“无功不受禄。”太监继续回他说：“受禄必有功，你还是收下的好啊！”寇准说：“不能收。”这太监非常强硬地把礼单抛给寇准，说“暂离西台地”，转身就走了。寇准接一句说：“王法不容情。”然后一阵乱锤，寇准自己思考：“且住，正要升堂议事，后宫潘娘娘送来厚礼，我若是收下，岂不学了前任刘御史之故；若是不，后宫娘娘降罪，如何是好？这、这、这……有了，下殿之时，方才八千岁言道，若有为难之处，往南清宫领教。”

到了南清宫，寇准就把刚才潘娘娘行贿的事跟八贤王交待了一下，八贤王跟他说：没事，你暂存南清宫，完事之后再来处理。接下来就是夜审潘洪，在审问的过程中，寇准用大段的念白来叙述。

我把你这卖国的奸贼啊！想你身为当朝太师，乃一人之下、万万人之上，你是何等的荣耀！谁想你这老贼贪心不足，纵容你子潘豹在天齐庙前摆下百日擂台，要将天下英雄一网打尽，你这老贼也好扬名天下。也是那杨老将军他的家规不严，杨七将军私出府门，行至在天齐庙前，见你子潘豹在擂台之上洋洋得意，杨七将军性如烈火，上得

擂台，三拳两足，将你子潘豹打死！你就与杨老将军抓袍掠带，同上金殿面见当今。……

后面还有很多，比《断臂说书》似乎还要累。这一大段其实并不是审案，而是寇准的控诉，他好像是被杨老令公附体了。

全本《杨家将》的发展史，也是老生行当发展的一个缩影。随着观众的变化，演员的表演和剧本也在不断地变化。这出戏是体现老生演员综合实力的代表作，前面唱，后面念，技术与情感的交织贯穿始终。

跋

京剧是有门槛的，而审美却没有。

余派是奢侈的。

余叔岩先生说过一句很传奇的名言：我唱我的戏，好与不好让您自己说，我不是为了座儿们叫好而唱戏。京剧本是大众的，唱戏不为要个好儿，为了什么？余先生也给出了回答：过一年或十年您想起了我某一出戏，叫了一声好，随便您，反正我不要您当时叫完好，一出戏院门口就都忘了。

《搜孤救孤》“白虎大堂奉了命”的“命”，是一个很难唱的脑后音。故事发展至此，“白虎大堂”又是那么响亮，观众该多么期待，这句结尾再来个高音或者嘎调，可以痛痛快快地叫个好。但余派的程婴不会。他甚至不愿转过身来，只是低着头，左左右右地看手上的马鞭，不断地摇头，抖着髯口。对公孙的犹豫、对赵氏的怜悯、对亲子的愧疚、对屠氏的恐惧，艺人心里有了，观众才感受得到。《洪洋洞》快三眼前的叫板“千岁”，归韵到“噫”，沉郁顿挫；大段的二黄，尽可以唱得人连连叫好，但绝不是酣畅火爆的劲头，那样唱，就不是垂死之人的哀叹，观众心里会有疑惑。

不为了好唱而乱垫字，不为了叫好而夸张表演。专心意守在戏上，展示每个人物最恰当、最准确的情绪。这是一个纯粹的艺术家对角色和自我的成全。近百年后的今天，我们听“十八张半”，还可以真切地感受到，京剧可以市井，但也有能力不流于市井。前辈的老先生用短暂的艺术生命，不断把京剧整体的格调往上提拔。

那么，余派是非常艰涩难学的吗？并不是的。

余派最让人迷恋的地方，是“平中见奇”。所有的腔，凡是受到规范训练的演员，在技术上都可以达到。但没有余叔岩，谁也想不到，这个字竟然可以这样安排，这个腔可以这样设计。而有了他，后学之辈可以亦步亦趋。他的高度，就像头顶的星辰，仿佛伸手可摘，却又遥不可及。选择一个这样的流派，就是一生。是苦海泛舟，也是甘之如饴。

“余脉相传”系列创意至今，已有四五年的时间。有过去擅演的代表剧目，也有重新整理的骨子老戏。有这样一个由头，学戏有了目标，有了心气，也有了检验的平台，更在寻找“十八张半”之外的“余派”的路上，得以遍访名师。如谭余收藏家李锡祥先生，本职工作是一位合金工程师，一生钟爱京剧。他的众多老师，就是盘桓在名角儿身边、得谭余两派亲传的文人票友。他们大多家世显赫，诗文书画无一不通，毕生醉心于皮黄艺术，并愿意凭借自己的专业，从事剧本创作，为演员出谋划策，共同缔造了京剧艺术的鼎盛时代。因此，谭余两派发展到后来，唱腔愈发精致、儒气，处处是雕琢的痕迹。

因“余脉相传”得立名师门墙，提升的不再是技术，而是审美。所谓专业能力，实际上是“辨识”的能力。成熟的艺人，应当学会挑选好的演出版本。版本多是大同小异，而看得出其中的“小异”，就能够少走弯路，事半功倍。也许有人问，越往艰涩处，是不是越困顿、越折磨？是的。一段唱腔可能有十几种唱法，可怕的是，全都是余派。即便用尽心血习得，座中并无一顾曲人。大众化的普及任重道远，而对专业的追求，决不可放松分毫。所幸，京剧是一片桃花源，“初极狭，才通人，复行数十步，豁然开朗”。先愉悦自己，再抚慰他人，这也是艺术家的幸运。

其实，京剧的欣赏也是如此。花雅之辨，原本就是伪命题。所谓难唱的、好的版本，只是因为稀缺，所以才珍贵。而稀缺本身就是它的“原罪”，未能留存下来，也许就是因为“不通大路”。更何况，京剧

欣赏虽有门槛，但审美本身却没有。新观众也许不知道这个腔与那个腔的差异，但并不妨碍他们本能地感受到：这是好的唱腔。这是审美的普遍性决定的。曲高和寡的形容，太过悲壮自怜。京剧与京剧艺人要走出困局，就要回到最初的心愿。

好听是最重要的。唱的人舒服了，听的人便也舒服。

京剧是角儿的艺术，但更是集体合作的艺术。

历时半年，六出老戏，到今天真正落下了帷幕，《朱砂痣》是学而时习，《汾河湾》是好之乐之，《搜孤救孤》是慎终追远，《击鼓骂曹》《四声猿·骂曹》是君子不器，《法门寺》是与朋友共，《大探二》是温故知新。演完了，只觉得整齐圆满。这一年综艺节目还在上，所谓“跨界”还在搞，传播教育的事情还在做，不虞之誉和求全之毁也从未停止。

“时间会证明一切”是一种简洁的回答，是托辞，也是感叹。让时间证明是因为很多事都无法自证，“余脉相传”唯一能够做到的是，当今能够搬上舞台的剧目名单上又增加了两出新的老戏，今年的观众比去年的粉丝又多看到了六出老戏，在今年又有一个京剧演员有能力从昆曲里获得表演能量，在今年又有一群青年演员用真本事证明了自己的实力。

曲终人也会散，但作品将不朽。努力前行，时间会证明一切。

2018年12月31日